F. V. KREJČÍ:

BEDŘICH SMETANA

DRUHÉ VYDÁNÍ

1924

VYDAVATELSTVÍ

VOLNÉ MYŠLENKY ČESKOSLOVENSKÉ

V PRAZE

PŘEDMLUVA

k druhému vydání.

Kniha tato vyšla již roku 1900 v Pelclově Kritické knihovně a záhy byla rozebrána. Byl to té doby, smím říci, prvý pokus, zhodnotiti zjev Smetanův methodou a formou kulturně-psychologického essaye, ba smím snad dodati, že, pokud vím, to byla prvá práce essayistická z řad tehdejší t. zv. moderní kritiky, jež svými rozměry vzrostla na celou knihu. Za celé téměř čtvrtstoletí, jež od jejího prvého vydání uplynulo, vznikla nám celá literatura o Smetanovi, ale jen odborně hudební; ve směru však, jenž měl býti touto knihou ukázán, nebylo pro ocenění hudby Smetanovy vykonáno od těch dob tolik, aby se mohlo říci, že kniha tato vykonala plně své poslání jen ve své době a aby se její druhé vydání v jubilejním roce Smetanově mohlo považovat za zbytečné.

Když byla psána, neměli jsme literatury o Smetanovi ještě téměř vůbec. Jedinými prameny mi byly stručný životopis V. Zeleného a vzpomínky Elišky Krásnohorské, pokud pak šlo o hlubší vystižení umění Smetanova,

mohl jsem se opírat toliko o studie dr. Ot. Hostinského, ale s jejich základním stanoviskem (zdůrazňujícím v Smetanovi především novotářského průbojníka hudebního dramatu ve směru wagnerovském), jsem se právě rozcházel. Děl Smetanových jsme tehdy také ještě nepoznali v plném kouzle jejich divadelní účinnosti, bylot to ještě před epochálními dirigentskými činy Kovařovicovými a veškerým tím náhlým vzestupem umělecké výkonnosti v provádění děl Smetanových, jenž po nich následoval. Na knize jest zajisté též až příliš patrně vidět, že jejím dobovým východiskem byl konec devatenáctého století, tedy zcela jiné postavení národa a jiné problémy kultury, než jaké vyznačují dnešní léta po světové válce a národním osvobození. Změnily se tedy i některé ze samých základních předpokladů, za nichž tato kniha byla psána. To třeba míti při četbě její na zřeteli; přes to však doufám, že toto její druhé vydání nalezne si a uhájí své místo v dnešní smetanovské literatuře, tím spíše, že ani nyní ještě, čtyřicet let po smrti mistrově, nemáme této literatury o něm nazbyt.

I svou slovesnou stránkou zaplatila kniha tato daň létům, za nichž byla vznikla. Nese dojista stopy zápasu, jejž tu bylo sváděti s jazykem, pro formu essaye tehdy ještě ne dost vyškoleným a málo ještě poddajným, zejména tam, kde šlo o vystižení karakteru a krás

určitých hudebních útvarů. Pro druhé vydání byl proto text přiměřeně upraven, ale na věcném obsahu knihy nebylo měněno nic, leda že vypadla některá místa, jež by byla příliš nápadně připomínala, že kniha byla napsána již více než před dvaceti lety za zcela jiných okolností života národního a zcela také jiného kulturního stavu celé Evropy.

V Praze, v únoru 1924.

F. V. K.

BEDŘICH SMETANA.

Smetana — prvý veliký český umělec.

Bedřich Smetana je prvý veliký umělec, jejž zrodila půda česká. Až do jeho dob nebylo u nás stvořeno nejen v hudbě, ale v žádném jiném umění nic, co by sneslo srovnáni s uměleckou výší, ryzostí a národní typičností jeho díla. Vyslovuji tu slova těžká, závažná a jak by se zdálo, příliš absolutně znějící; ale jsem si plně vědom jejich dosahu.

Prvý veliký umělec — to mi znamená: prvý náš umělec, jenž pojal umění za svou životní missi a stal se jeho zápasníkem a mučedníkem; prvý člověk z české krve, jenž se s uměleckým geniem nejen zrodil, ale své poslání jím až do konce vítězně naplnil; prvý z našeho kmene, jehož tvůrčí zřídlo nevypráhlo jako tolika jiným v poušti málo uměleckého prostředí; prvý, jemuž bylo přáno stvořiti díla svérázného individuelního ducha, naprosto dokonalé formy, plemenné typičnosti, ale současně i evropského významu — díla divuplně iniciativní a pů-

vodní, nezůstávající však jen při pouhém chtění a náběhu, ale zářící klidnou jistotou a triumfem plného uskutečnění. Měli jsme někoho před ním, o němž by tato slova mohla platit v dokonalém svém významu?

Toto vysoké a jedinečné místo v našem kulturním životě nebylo Smetanovi dostatečně posud přiznáno. Přes to, že se jména jeho zmocnil vlastenecký enthusiasm — hlavně ovšem teprv po jeho úspěchu v cizině! — i přes všechen zevní kult a popularitu svých děl, je Smetana v pravém jádře své umělecké bytosti dávno ještě nedoceněn. Vidí se v něm příliš jen hudebník, jen „zakladatel národní opery" — titul, který přiznává Smetanovi význam, odpovídající toliko onomu, který byl vyměřen hudbě v celkovém plánu kulturní práce obrozenské. Jiným je dokonce jen průkopníkem nových cest, jen prvým článkem v domněle vzestupném řetěze našeho hudebního vývoje.

To všecko je málo. Smetana je více než zakladatel a pionér. Je samostatná, zaokrouhlená umělecká individualita, jaké jsme neměli ani ve staré ani v nové době a jakých vůbec má moderní umění málo. Je tvůrčí osobnost, představující jistý hotový, uzavřený svět hudebních krás, a co mimo to, celý jistý určitý okruh ideový a citový; útvar naprosto individuelní, to jest takový, jenž se vyskytl v této kombinaci svých prvků

jen jednou, jehož nelze proto napodobiti ani dále na něm s úspěchem stavěti, neboť dílo Smetanovo jest venkoncem hotovo.

Ukázati, jak z jeho hudby mluví prvá veliká umělecká a umělecky vítězná duše česká, vyzdvihnouti ho zejména ze stínu Wagnerova a postaviti jej na místo, které mu náleží — o to pokouší se tato kniha. Nemluví jen k hudebníkům a jest připravena, že tito nad ní pokrčí rameny jako nad málo odbornou. Mluví ke všem, kdož mají uši k slyšení a smysl pro velké umění. Nespokojuje se měřítky a zornými úhly odborně-musikálními a hledí opakovati co nejméně to, co o Smetanovi v hudební literatuře bylo napsáno.

Hlediska její jsou především psychologická a povšechně kulturní, a jak snad smím říci: nová, vůči Smetanovi dosud nevyslovená. Dále nejdou aspirace této knihy; dokonce nechce už ona být tou knihou o Smetanovi, na niž se u nás po léta čeká; tou, která by vyčerpávala veškerý biografický materiál, která by provedla definitivní hudební analysu a ocenění jeho děl a mohla být vzata na potaz v každé věci, Smetany se týkající.

Takovým způsobem žádám, aby se rozumělo následujícím rozpravám.

Nedostatek umělecké kultury ve starých Čechách.

Prvý náš veliký umělec! Po celá staletí jsme naň čekali, po celé věky spaly umělecké zárodky v české půdě, nežli nejryzejší její šťávy vyrazily na poli hudebním v tento sladcevonný květ. Po celé věky byli jsme národem velice neuměleckým. V galeriích naší mrtvé slávy neshledáváme se ani s jedinou hlavou básníka neb jiného umělce v plném ryzím slova smyslu. Zdá se, že typické pojmy umění, poesie, básníka, tak jak je znala ve středověku Italie a Provence, nenalézala nijakého místa v myšlení našich předků a starší čeština nemá také pro ně výrazů. Tento nedostatek uměleckého ducha v národě Husově a Komenského zaráží tím více, máme-li na mysli, čím bývala Praha pro kulturu středoevropskou a pro pokrok evropského myšlení. Tolik měla česká duše světu co říci ve věcech víry a svědomí, ale za to — anebo snad právě proto — neměla po tak dlouho, co by mu řekla ve věcech krásy!

Že ve svých dětských dobách básnila, o tom svědčí polomythické postavy knížat a reků, stojících ve branách našich dějin. Ale tyto postavy a příběhy, symbolisující tak hluboce a poeticky prvé osudy naší rassy

na české půdě, nenalezly svého Homéra. Chybí nám tedy hned to, co bývalo u jiných národů nejrannějším projevem tvůrčího uměleckého ducha: bohatýrské epos. Tím méně se pak mohl vyvinouti tento duch, když vlivy křesťanského západu setřely z nás prvotní svěžest a naivnost plemene.

Co z vniterné síly národní nebylo spotřebováno na protitlak vůči němectví, všemi kouty a póry do našeho těla pronikajícího, to bylo ubíjeno a olupováno v neblahé škole středověkého katolicismu. On nasadil duši české, sotva že ke kulturnímu životu probuzené, na oči klapky, zastírající jí volný výhled v tento svět; on jí zaplavil chmurnými a surově krvavými výplody mnišské fantasie; on porušil její nejcennější rassové dědictví: šťastný poměr starého slovanského člověka k přírodě. S vírou v církevní autoritu sice zviklanou, ale křesťanštější ještě než všecko tehdejší křesťanství, se svědomím rozcitlivělým, plným skrupulí a hoříc zájmem o věci boží, netečná k velikému obrození pozemských krás, které se tou dobou zahajovalo v Italii, tak vyšla duše česká z této školy na počátku XV. věku, aby započala svůj veliký boj proti viditelné tehdejší církvi ve jménu neviditelného království nebeského.

Pustě a prázdně zeje na nás před tím po celá ona staletí středověku. Jen nepřímo

a schematicky dohadujeme se forem jejího života, jehož ve vlastní jeho plnosti neznáme — především proto neznáme, že se nevyslovil v umění. Z doby, kdy básnil Dante, nemáme nic než neobratné kopie cizí poesie duchovní a rytířsky-romanesknĺ, všecko hranaté, hrubé a pusté, bez ryzí inspirace a vůně domácí. Vlastní duše národa v tom není; ta proudila jen skrytými tepnami, prorážela sem tam na povrch v písni neb pověsti, ale nenalezala bohaté tvůrčí osobnosti, v níž by se mohla typičtěji vyslovit. Mám tu na mysli doby Přemyslovců, ale o umění v Čechách nemůžeme mluvit ani za doby, která měla pro ně přec tolik příznivých podmínek: za doby Karlovy. Nic tak nesvědčí o nevyvinutosti uměleckého ducha v Čechách, jako to, že zůstal němým i v těchto letech tak bohatě kvetoucí zevní kultury, v době, kdy Praha byla jedním z politických a hmotných center evropských, mimo to dokonce jedním z hlavních semenišť tehdejšího života naukového a měla své přímé styky s Italií, Paříží i Avignonem! Čechy byly snad po Italii hned tou první zemí, kde se středověk ocitl ve stadiu, jemuž dnes říkáme dekadence, v tom tučném nahromadění blahobytu a bohatství, plného ovšem bacillů rozkladu a úpadku, ale vyvinujícím tu teplou a měkkou atmosféru rozmařilosti, v níž tak dobře se daří umění.

Když italský Hus, ponurý fanatik Savonarola vystoupil r. 1492. ve Florencii proti zkaženosti mravů a církve, obracel hrot svých hněvů především proti pohanskému estheticismu Medicejských — náš Hus neměl však obraceti se než proti hrubému požívačnému marialismu a korupci. Konečně třeba ovšem přiznat, že veškerá tato bohatá zevní kultura doby Karlovy byla vlastně více německá a mezinárodně církevní nežli česká; pouhý důsledek té politické okolnosti, že Praha byla na čas hlavou říše německé; okolnosti to ovšem, která s vlastním organickým rozvojem národa nijak zvlášť nesouvisí. Ba přímo naopak, že i vlastní národ pociťoval tuto kněžskou a měšťanskou kulturu jako škodlivou vyrážku na svém těle, toho důkazem jsou hned další léta husitská.

Hnutí husitské, jako všecky obrazoborecké, ethicky-očistné, reformační a sociálně-revolucionářské periody, mohlo ovšem přispět jen k dalšímu tlumení uměleckého ducha a ne k jeho vzrůstu. Zde provalila se ponejprv mocně na povrch vlastní duše češství — podivným skřížením okolností stalo se tak pod vlivy náboženského myslitele ze vzdálené rassy anglosasské, s níž jsme měli jinak nejméně styků — a vzepiala se vysoko k vytvoření svého vlastního historického typu.

Ale byl to právě typ uměnám nejvzdálenější, ba protichůdný, typ exaltované zanja-

tosti pro věci transcendentní; heroické vystoupení pro věc boha a svědomí; revoluce, která chtěla budovat království boží na zemi mečem a ohněm a za barbarského třesku svých palcátů přirozeně zašlapávala smysl pro krásy pozemských tvarů a pro rozkoše uměleckých snů. Národ český žil tehdá svou velikou epopej, své světohybné drama — nepotřeboval je básnit. Ale tato epopej je složena jen ve střízlivých listech dějin, i ji jako všechen starý život český známe jen schematicky, jen v zevních konturách a hrubých faktech událostí; i její vnitřní život není pro nás zachycen ve své plnosti. Co víme vlastně my všichni dnešní, i historiky z povolání do toho počítaje, o tom kvasu, bouřném burácení a velkolepém šílení tehdejších českých duší? Jakou kulturně-psychologickou resonanci nalézáme v sobě pro slovo jako je na příklad Tábor?

Tyto veliké děje, hýřící krví a sběsilými vášněmi, zůstaly pro nás jen pouhými slovy a odstavci historie, poněvadž nenalezly básníka ani jiného umělce, který by byl duši jejich vyslovil. Nemluvím tu ovšem o těch básnících našich dob, kteří se pokoušeli oživit minulost husitskou moderními idejemi liberalistickými nebo nacionálními. Jen ty doby, i třebas dost klidné a historicky nepříliš významné, působí dosud celým skladem svých vniterných duševních sil, které na-

lezly svého uměleckého tlumočníka; tak doba Periklova v umělecké kultuře athénské, třinácté století italské v Danteovi, boj obou růží v Anglii v Shakespearovi, dvůr Ludvíka XIV. v Racineovi. Husitství bylo, v poměru k malé ploše Čech, jednou z nejvzkypělejších vln evropského života v XV. století, ale zůstavilo stopy jen v náboženském a politickém rozvoji Evropy, pro jemnější kulturu duchovou, pro kulturu v nejvlastnějším slova smyslu, však nijakých.

Století XVI. bylo pro nás umělecky snad ještě neplodnější než předešlá, ačkoliv takovéto periody konsolidace, úklidu, ba i mdloby po velikých krisích a bouřích bývají velmi příznivy vzrůstu umění. Klassické epochy národů dostavují se z pravidla po dobuřácení nejlepších jejich existenčních bojů. Anglie, sotva že přemohla své dlouhé vnitřní zápasy, stvořila si shakespearovské drama; Německo, sotva že se zotavilo z únavy po válce třicetileté mělo své plejady klassiků básnických a hudebních; Polska sražena k zemi nejhrůznější katastrofou, zrodila současně své nejnádhernější poety. Ale u nás naopak po velikém století husitském následovalo malé a ploché století humanismu, českobratrství, a drobné práce sběratelské a naukové. Jest to náš věk dilettantismu a alexandrinství, věk, v němž jsme měli nejméně tvořivosti a individualit. Měli jsme tehdy vysokou prů-

měrnou úroveň vzdělanostní v massách měšťanstva, ba Praha v tom věku měla skvělý dvůr Rudolfův, tohoto dychtivého dilettanta ve vědách a mystice, měla své bohaté styky s renaissancí, podmínek pro umění tu bylo tedy více než kde jinde v severnější Evropě, ale přes to vše nezůstavilo nám toho poslední století naší samostatnosti mnohem více než šablonovitá náboženská veršování a nejapné rýmovačky; k české povídce, románu nebo dokonce dramatu nepoložilo ani zárodků, a v ostatních uměních nezanechalo nám nic více nežli české některé variace na architektonická themata z ciziny — a to v době, kdy v jiných zemích, kde nebyl průměr všeobecného vzdělání obyvatelstva nijak vyšší než u nás, měli Michel-Angela, Ariosta, Rabelaisa, Dürera, Rubense, Cervantesa a Shakespeara! Z velikého světodějného hnutí renaissance dolehla k nám jedva jen jeho nauková, badatelská stránka a i ta zvláštním sběhem okolností dostala se do rukou lidí duchu renaissance úplně protichůdných — našich Bratří. Nic tak nekarakterisuje n ši chudobu uměleckou a pocházející z ní nízkost měřítek jako to, že tato doba překladatelů, komentatorů a amateurů mohla být nazývána zlatým věkem naší literatury. Mezi slepými jednooký králem!

V XVII. století jsme žili pátý akt své dějinné tragedie, ale ani ten nebyl vyzpíván,

jako u Italů nebo dvě stě let později u Poláků. Oběti exekuce na Staroměstském náměstí nenašly opěvatele, emigrace naše neměla poesie. Naši exulanti byli duše puritánsky přísné a zbožné, venkoncem však ne básnické. Žádné poetické žalozpěvy nezaznívaly od vod babylonských, u nichž plakali; jen do horečně stylisovaných sektářských traktátů vlévali svůj veliký elegický pathos. Ani takováto katastrofa nevydráždila duši českou k bolestnému uměleckému výkřiku, a to v době, kdy vládla ona už bohatstvím jazyka Veleslavínova a Komenského! Jak vidět, několikráte tu vhodné podmínky byly, jak v prostředí tak i v osudech, ale umění přece nepřišlo. Neudeřila dosud jeho hodina. Národ vsadil celé své bytí na kartu náboženské víry a v tomto boji o věčnou spásu na onom a o zachování holého života na tomto světě neměl buďto klidu a času anebo smyslu pro to, co je ozdobou a luxem pozemské existence.

Nejlepší naše duševní síly byly exulanty rozneseny po Evropě a jak málo z nich doma zůstalo, o tom svědčí ta trocha náboženského i světského povídání a rýmování, napsaná kolem roku 1700., nezasluhující však jména literatury. Zde už po nějakém uměleckém smyslu není ni nejmenší stopy, to už jsou jen dokumenty nejhrubšího nevkusu, poděšené a zvrhlé náboženské obraznosti, bar-

barské chudoby myšlenek a cítění, směšné pošetilosti, jež nemá na svou omluvu ani naivnost. Nikdy jsme nebyli tak daleko Evropy jako v této době nejhoršího svého úpadku a nikdy jsme nebyli také dále od umění. Ani módy francouzského pseudoklassicismu se nás netknuly. Co zůstalo českým, bylo uzavřeno vší jemnější duchové kultuře. Tyto vrstvy, které si zachovaly svůj určitě český ráz, byly vrstvy selské a maloměšťanské a tím už je sociálně vysvětleno, proč duševní život český, pokud se o něm dalo vůbec mluvit, živořil jen v nejhrubších formách.

Nesmí však být zapomenuto, že k národu českému vším právem lze počítat i velkou část tehdejších vyšších vrstev, těch, které měly nátěr německý, ale později se počeštily, totiž majetnější měšťanstvo a inteligenci, ba i jistou, třeba hodně nepatrnou část šlechty. Jimi byl nesen až daleko do devatenáctého století jiný proud duševního života v Čechách, ona tenká vrstva jemnější kultury, která přimykajíc se k příslušným útvarům v cizině, měla na venek ráz německý, ale byla představována po většině lidmi českého původu.

A to byla prvá doba, kdy lze mluviti o kultu umění v Čechách, kde se setkáváme s jeho mecenáši a talenty, sloužícími mu dle našich pojmů. To byla předně ona léta, v nichž vítězná katolická protireformace hle-

děla vtisknouti Praze svůj ráz, ona léta, z nichž pochází výzdoba většiny pražských kostelů a paláců, doba Brandlovy malby, Prokovovy skulptury a Dienzenhofferovy architektury, a dále pak později ono české rokoko, které zachovávalo dosti dobře tempo s ostatní Evropou a přenášelo k nám leckterou tehdejší uměleckou módu a passi; ona doba konečně — pro nás zde zvlášť důležité! — maecenujících osvícenských šlechticů, pod jejichž aegidou vznikaly v Praze kroužky pěstitelů hudby a počala se vytvářet půda pro divadlo a operu. Snahy tyto neměly rázu českého, nevyrostly organicky z domácí půdy, ale přes to třeba znovu opakovati: zde je to poprvé, kdy se v Čechách setkáváme s lidmi uměleckých potřeb, uměleckého vzdělání, uměleckých talentů — ovšem, že jen na poli výtvarném a hudebním.

A důležitost této doby pro osudy umění v Čechách vysvitne teprve dokonale, připomeneme-li sobě, že tato horní a tenká vrstva lidí s parukami a copy a jemnějšími kulturními potřebami, tito amateuři a dilettanti z paláců a šerých domů staré Prahy že to byli, kteří první před celou Evropou vystihli význam jednoho z největších uměleckých geniů, jací kdy byli, a že tímto prvým velikým umělcem, v Čechách sice nezrozeným, ale s takovým neobyčejným nadšením aklamovaným, byl hudehbník, a to žádný menší než

sám Mozart — a k tomu praotec hudebního typu smetanovského! Bylo by to beze vší hlubší příčinné souvislosti, že v téže Praze, kde se později zrodila „Prodaná nevěsta“, našla svou nejvděčnější obec „Figarova svatba“ a „Don Juan“? Jaká příležitost k tuchám a dohadům o mystických cestách, po nichž putuje umělecký genius národů! Po dlouhá století zachovávaly Čechy netečnost oproti velikým processům a zjevům cizozemského umění, a co z nich k nám semen padlo, zhynula v tvrdé a suché naší půdě. Tu jednou poprvé se rozevřela s žíznivou dychtivostí dotykům velkého uměleckého ducha a dovedla jej přijati lépe než cizina. Ale sběh okolností tomu chtěl, že se to stalo v době, kdy vlastního českého kulturního života nebylo. Mozartovi „milí Pražané“ mluvili a myslili německy. Ale jiný sběh okolností tomu chtěl, že po stu letech měl právě z téže půdy, ale procesem národního obrození už zpřevracelé a zkypřené, vzejiti nejlepší dědic komické Musy Mozartovy! Byly to však opravdu jen sběhy okolností? Nemáme-liž práva, když ne zpříma vidět, tož alespoň tušit za nimi podzemní tajuplný proud plemenné krve, jenž tíhne k jistému, určitému uměleckému typu a pokud sám se v něj nedovede samostatně vyhranit, vzpíná se alespoň vstříc sourodým jeho projevům, i skrze vrstvu cizojazyčného kulturního ná-

nosu? Pod polibkem hudby Mozartovy jakoby se byla zachvěla duše českého umění ve svém spánku, v tuše a nepokoji blízkého probuzení.

Že nepřeceňuji významu tohoto zajímavého a podivuhodného dotyku mezi pražským prostředím a velikým mistrem německé hudby, jenž ve svém vlastním vídeňském prostředí tak těžce o uznání zápasil, uzná každý, kdo má na paměti úzkou spojitost mezi národním a duševním obrozením u Němců a u nás. Zvyšující se životní síla němectví a projevující se vůči nám ve stupňujících se snahách germanisačních, vydráždila nás sice k odporu a po této stránce má ovšem naše obrození ráz reakce proti němectví. Ale neobrozovali jsme se jen proti Němcům; obrozovali jsme se i s nimi a žili a tyli jsme v prvých dobách našeho obrození z jejich obrození. Vyvíjeli jsme se vedle nich jako dítě živené z těla mateřského, ale rostoucí na úkor těla mateřského, aby se jednou od něho osvobodilo a žilo svůj samostatný život. Co šlo Němcům na konci minulého století k duhu, šlo i nám. Zdvihali se nad duševní hladinu Evropy jako veliká, po dlouhé doby ponořená a zapomínaná pevnina, a my s nimi a vedle nich jako ostrov, pod hladinou s ní souvislý. Vzrůst nového uměleckého ducha u Němců, jejich klasická literatura a hudba, to všecko vychovávalo pro umění i intelli-

gentnější vrstvy v Čechách. Jak případ Mozartův zvlášť ukazuje, byl tehdy už smysl pro umění v Čechách značně vyvinut, ale nositelem jeho byly vrstvy, které byly českými jen krví, rassou; intellektuelně však a sociálně patřily k Němectvu. Ale tento prazvláštní útvar ethnologický a kulturní, tito Češi bez českého vědomí z dob copů, cítící se kulturně Němci, ale mající silně vyvinutý patriotism zemský a rozpomínající se v některých rozhodných okamžicích i na svůj plemenný původ, nemohou být vylučováni z našeho rozvoje — vždyť z prostředí tohoto vyšli všichni první buditelé — a dokonce už ne z rozvoje české hudby, neboť pro ni měli, jak styky s Mozartem ukazují, důležitost zvlášť eminentní. Z nich vycházeli ti první čeští hudebníci, kteří zdůvodňovali po Evropě pověst Čechů jakožto národa hudebního, ti Bendové, Myslivečkové a j. a tyto vrstvy to také byly, které vtiskaly až do let šedesátých hudebnímu životu pražskému svůj národně-indifferentní ráz a toto prostředí bylo to také, v němž ztrávil i ještě Smetana valnou část svého života.

Umělecké živly v národním obrození.

Postupme však dále v tomto přehledu, jímž má být v krátkosti podepřeno tvrzení, že nebylo v Čechách umělce v pravdě velikého před Bedřichem Smetanou.

Ocitáme se u národního obrození. Až do let dvacátých našeho století neshledáváme se v něm s ničím, co by ono tvrzení mohlo seslabit. Nad kolébkou nové éry národní stáli mužové vědy, publicisté, propagatoři, spisovatelé pro lid, sem tam i obstojný básnický talent jako Puchmajer, ale ryzí hlavy umělecké mezi nimi nebylo.

Prvý plamen opravdové tvůrčí básnické síly vyšlehl z půdy české po celých věcích sterilnosti teprv r. 1824. v Kollárově „Slávy Dceři". Vyšlehl, jenže v záři ne docela čisté a nedohořel vítězně až do konce. Kollár byl skutečným básníkem jen v několika málo požehnaných chvílích, ale ne v celém životě — poesie, umění nebyly mu životním osudem. Nestál a nepadal se svou lyrou a klidně dovedl přežít vyschnutí svého poetického zřídla. „Slávy Dcera" působila povždy více svou propagační stránkou než esthetickými kvalitami a poetická její síla je více mocí živelnou než uměleckou.

Prvým naším umělcem ve skutečném slova smyslu zasluhuje však být zván Čelakovský, prvý náš duch graciésní a artistický, prvý, jenž znal rozkoš čisté formy, ve svém „Ohlasu písní českých" jeden z otců vesnických typů Smetanovy komické opery — jak praveno, umělec čistý a silný, leč v rozpjetí svých křídel přec jen neveliký, na díla většího plánu nedosahující, danými útvary lido-

vými, jichž stylisaci si dobrovolně uložil, omezený, a na básníka našich dob příliš objektivní a formový bez zajímavějšího vlastního subjektivně-lyrického vzruchu. Umělec pravý, ale jen výkony obratné ruky, ne však tragicky sladkým posvěcením duše na celý život. I on jako Kollár dovedl přežít v sobě básníka, oba se cítili být ostatně více vlasteneckými buditeli a badateli než poety a nedají se proto po stránce čistě umělecké srovnávati se Smetanou, jehož život i dílo jsou posvěceny úsilovným, duši i tělo spalujícím tvůrčím zápasem a tím, čím jen největší umění poznamenává své vyvolence: slavně krvavou pečetí hrozného osudu.

Po této stránce snese jen jeden Čech srovnání se Smetanou: Karel Hynek Mácha, náš prvý básník v nejvlastnějším a moderním slova smyslu. Prvý náš básník, z jehož melancholické, trnovou korunou věnčené hlavy sálalo kouzlo moderního subjektivismu, prvý, jenž českému básnickému slovu dovedl dát čaromoc touhy a suggesce a vyloudit z něho neznámé u nás dosud hodnoty barevné a hudební. Prvý Čech s rysem umělecké geniality, o němž by mohlo platit to, co dokazuji zde o Smetanovi, kdyby nebyl padl na samém počátku své dráhy. Dílo jeho dává jen tušit, jaké veliké tvůrčí potence dřímaly v této zadumané hlavě, ale ukazuje je jen sotva spola rozvité. Kdyby byly bývaly realisová-

ny, byla by v něm země česká snad měla po minulých geniech rodu morálního, Husovi a Chelčickém, prvého genia rodu básnického. Považíme-li, že jeho „Máj“ při veškerém svém významu je přece jen ještě dílem cizí inspirace, byronovské, a že kdyby byl Mácha dále žil a tvořil, stál by k vrcholům jeho díla tak, jak stojí na př. „Kavkazský zájatec“ k celému ostatnímu dílu Puškinovu, dovedeme vytušiti, jaké by to byly mohly býti vrcholy! Jím, kdyby se byl mohl rozvinout, mohla být dána veškeré naší poesii ohnivější krev a bouřnější tempo a mohlo být už snad v letech čtyřicátých provedeno ono zrevolucionování literárních názorů a ono probuzení umělecky-básnického ducha ve smyslu evropském, k němuž došlo — a to právě ve znamení Máchova „Máje“ — teprv kol roku šedesátého. A že by tento silnější individuelní vzruch v poesii nebyl zůstal bez vlivu i na jiná umění, že by byl na př. naše hudebníky naučil ohnivějším barvám a vášnivějšímu výrazu a že by je byl přiblížil romanticky-subjektivnímu cítění, které jinde v Evropě mělo na tvorbu hudební tak šťastný vliv, to všecko lze ovšem zůstavit jen pouhým dohadům a tuchám. Nechtějme se však v nich ztrácet; stačí jen říci, že úmrtí šest a dvacetiletého Máchy zničilo všecky zde naznačené možnosti, že po něm zůstala naše poesie dlouho ještě ve svých skromných me-

zích a maličkých obzorech a celý náš duševní život že upadal vždy více do neumělecké střízlivosti, plochosti a filistrovství. Ale významno je, že nejzvučnějším signálem k probuzení duchů před r. 1860. byl almanach, nesoucí jméno „Máj“. Literární revoluce nerudovsko-hálkovská navazovala ostentativně na přetrženou tradici máchovskou a čím více pronikala k nám opravdová hlediska umělecká, tím dražším stávalo se jeho jméno několika po sobě jdoucím generacím. Co nepostihla dlouho naše profesorská literární historie, která vykazovala Máchovi ve vývoji naší poesie podružné místo vedle školy t. zv. národní, to postihovala literární mládež vždy. cky: předčasná smrt Máchova že byla pro náš duševní rozvoj a uměleckou kulturu okamžikem tak osudným, jakého nenalézáme v celých dějinách našeho obrození, a že ona zašlapala zárodky, k nimž teprv pozdě po mnoha desetiletích bylo třeba se vracet.

Tedy po celá staletí nic a v době prvého půlstoletí obrozenského nanejvýš tyto tři větší zjevy básnické, Kollár, Čelakovský a Mácha; dva první záhy vyprahlí, třetí zlomen v prvém rozpuku, ale ani jeden z nich nerozvitý k plnému triumfu umělecké síly; vedle toho pak později ještě několik úctyhodných jmén, jako Havlíček, Erben, Němcová, znamenajících osamělé náběhy k umění, které však, třebas se jmenovaly „Ba-

bička“ nebo „Kytice“, jsou přece jen plody osamělých šťastných chvil, ale ne hlasateli zářivých a dokonaných uměleckých drah a zápasů — taková je, co nejhruběji ovšem vzato, bilance umění v české literatuře do let šedesátých.

Na poli výtvarném může být vzato v úvahu jen jedno jméno: Josef Mánes, umělec Smetanovi ve svém hledání národně-lidového typu uměleckého tak sourodý, tak svým cílům již již se blížící, ale malostí poměrů dusený a tříštěný, významný a zajímavý více tím, čím byl a co chtěl nežli co provedl, více individualitou než dílem, které až na řídké výjimky zůstalo při nábězích a drobnostech. A na vlastním poli naší úvahy, hudebním, nebylo u nás až do dob Smetanových dokonce už nic, co by ukazovalo na výjimečnou tvůrčí vlohu, na technickou suverenitu anebo výraznější nějakou snahu po původnosti — tři hlavní požadavky, které klademe na umělecký zjev, má-li slouti velikým.

Takového nenalézáme, jak z uvedeného rozhledu tuším nyní jasno, před Smetanou u nás nikde, v žádném umění. Co rys velikosti dávalo tušit, shaslo před plným rozvitím. Ale náběhů, dobré snahy, průměrné vlohy a smyslu pro umění projevovalo se dosti a stále více. Třebas nebylo povznášeno nějak zvlášť silnými uměleckými jedinci, naše duševní pro-

středí jako celek přece jen stoupalo, svou kollektivní silou a zákony svého postupného rozvoje. Základy k umělecké kultuře byly tu jednou dány, pokrok oproti minulosti byl ohromný a již uvedená jména básnická váží za dřívější celá staletí. Hnutí obrozenské, ve své podstatě tak především kulturní, musilo nutně přibírat vždy více i snahy umělecké do svých služeb. Ale právě to, že tyto snahy byly až příliš jen v jeho službách a nebyly dost ceněny dle vlastních hodnot, vysvětluje z největší části dlouhé jejich živoření. A pak, snahám těmto, pokud byly, chyběl veliký umělecký ideál, chyběl jim širší evropský obzor, především však jim chyběla obří pěst tvůrčích individualit, schopná tesati veliká díla umění typicky českého a přec ze vzduchu Evropy zrozeného, jehož kořeny by tkvěly hluboko v duši země a rassy, ale jehož koruna by ševelila a voněla ve větrech a slunci všeobecného moderního vývoje.

Naše obrození a vůbec celý český život, pokud o něm může být řeč v prvé polovici tohoto věku, opíral se jen o literaturu. Ale nebylo ani možno, aby literatura nám zrodila takovéto umění. Ta byla stále ještě příliš odkázána na náš úzký český dvoreček, na skrovný okruh češtiny, ideově příliš chuda, bez velkých tradic, a příliš nerozhodna, než aby dovedla smířit světové s národ-

ním, příliš světoběžná a bezrázná tam, kde chtěla být evropskou a příliš úzkoprsá a nacionálně tendenční tam, kde chtěla být českou.

Snad proto oním uměním musila být hudba. Snad tomu chtěla ona tajuplná zákonnost, která nechybí ani při těch zdánlivě náhodných a mystických sbězích, určujících vznik a vzrůst uměleckých útvarů, aby prvým velikým umělcem hudebního národa byl hudebník. Národ Husitů a národ muzikantů — dvě jména, pod nimiž nás znal svět. Prvé znamená splnění našeho poslání v historii, druhé znamená jedinou specielnější uměleckou vlohu, již jsme měli před jinými národy. A snad proto jsme byli v umění tak po celé věky sterilními, že jsme byli příliš zaujati svým nábožensko-reformačním a politickým posláním a že jediná ona naše výraznější umělecká vloha neměla půdy k svému rozvoji a byla nucena čekati, až ve všeobecném vývoji evropském udeří hodina hudby.

Až do 16. století byla hudba nejopozdilejším ze všech umění. U Italů a Francouzů došlo na hudbu teprv, když měli své slavné periody národní kultury za sebou. Italská renaissance teprv v pozdním svém stadiu, vyčerpána již a stařecká, splodila embryo opery. I ve Francii dostavily se znatelnější pokroky hudby, jak je představují jména Gluck, Rameau, Lully, teprv na samém sklo-

nu klassické epochy. Daleko šťastnější byli v tom ohledu Němci; ti postavili se v čelo hudebního vývoje právě v době, kdy zahajovali klassickou periodu literatury a filosofie, tedy v době nového kulturního mládí a největší tvůrčí svěžesti. Poněkud podobný byl případ u nás, jenže s tím rozdílem, že jsme vstoupili do hudebního vývoje dříve ještě nežli jsme se mohli prokázati velkými zjevy v jiných uměních, ba ještě dříve, než jsme měli svou literaturu. Jen však měla hudba svého Mozarta a už vidíme Prahu rozpínati po staletém čekání náruč vstříc jeho geniu a vstupovati do řady evropských center hudebních.

A za 37 let po oné památné premieře „Dona Juana" ve starém stavovském divadle na Ovocném trhu rodí se už Čech, jenž, sám v mnohém ohledu duševní potomek Mozartův, má vybaviti vlohu národa, po věky tajenou anebo jen v primitivních formách udržovanou, a vystavěti nádherné architektury tónové, v nichž nezvučí jen duše českých luhů a hájů, ale i kus umělecké duše Evropy.

Smetanův vývoj a život.

Vykážeme-li Smetanovi v našem duševním rozvoji toto místo, pak stojíme před otázkou: jaký byl tento prvý veliký umělecký zjev české půdy? Když měla česká duše poprvé

Evropě co velikého říci ve věcech krásy, co řekla? Nemůže být, myslím, otázek důležitějších nejen pro naši hudební obec, ale pro celý náš kulturní život. Neboť nalézti k nim odpověď, znamenalo by vrhnouti mnoho světla na problém tak velice závažný a těžký, jakým jest otázka českého typu v umění.

Ovšem že pouhá odborně-hudební hlediska nejsou dosti vysoká, aby se s nich dala přehlédnouti a proniknouti Smetanova hudba v celém svém významu a jmenovitě: aby se dala postaviti do paprskovité sítě svých souvislostí se všeobecným životem národním a psychologií doby, v níž vznikla. Zde třeba postaviti se výš; nespokojiti se jen s odhadem jejích hodnot ryze hudebních, ale hledati v ní i skryté kvality psychologické a ideové. Slovem: nejde tu jen o Smetanovu hudbu jakožto pouhou hudbu, ale o to, jakého je rodu a typu psychologicky-kulturního a jaká je její filosofie.

Neboť kdo by chtěl popírat, že každá vynikající a individuelní hudba má svou psychologii a filosofii? Pochybovati o tom, bylo by odsuzovati ji k tomu, aby byla pouhým tónovým kejklířstvím, více či méně duchaplnou hrou forem anebo dokonce jen bezduchým, suchopárným pásmem harmonických schemat.

Materiál hudby je nejužší ze všech umění, připouští nejméně kombinací, a přes to, že hudba je nejmladším ze všech umění, jest už nejvíce opotřebovaný. Nějakého půldruha století jejího vývoje stačilo, aby dnešní hudební generace cítily se malomocnými epigony, kteří přišli pozdě do umění, když v něm vše velké už bylo řečeno. Ale co zbývá tvůrčím individualitám v ní dosud volného pole k projevům, to nejsou ani tak nové vztahy melodické a harmonické, ani ne nové styly hudební architektoniky, ale jsou to především nové tóny duše a srdce, které i ze starého materiálu dovedou vyvolat nové zvuky; jsou to nové duhové lesky jejich nervů a nálad, je to odlišný, osobitý jejich pocit života, je to slovem jejich individuelní způsob viděti, či vlastně slyšeti svět. Neboť jako malířovi oko, jest hudebníkovi ucho centrálním kanálem života, ohniskem zrcadla, v němž se mu sbíhají paprsky všeho bytí. V tónech mluví nejen jeho fantasie formová, ale i jeho srdce, jeho ideje, jeho plemenná krev a vůbec veškerá nejvniternější jeho bytost. Hudebníku opravdu tvůrčímu jsou skladby jeho synthetickou resonancí všeho toho, čím naň doléhá život, i všeho toho, čím on na to odpovídá, odrazem jeho letory a temperamentu, jeho optimismů či pessimismů, jeho štěstí neb tragiky, jeho heroické zápasnosti či passivního roztoužení, jeho vze-

pjetí i zoufalých smutků. Jako knihy jsou i hudby náboženské i atheistické, idealistické i materialistické, transcendentní i empirické. Ba filosofie hudby je tou nejupřímnější filosofií, poněvadž je založena ne na klamivých poznatcích mozku, ale na pravdě nezalíčitelných disposic nervových a fysiologických. Knihy mohou lhát a mystifikovat, jako všecko, co je intellektuelní a dialektické, ale hudba chtíc nechtíc je upřímnou, poněvadž zřídla její jsou ve studnicích podvědomého, v mystických silách nahé individuelnosti.

Dle těchto měřítek posuzována, patří hudba Smetanova k nejrázovitějším, jaké rozvoj hudby vůbec zná. Zvuky její hlásají, jaký obraz světa měl její tvůrce, jaký byl jeho pocit života, jeho životní moudrost; hlásají to s takovou evidencí, že jen hluchý může nerozumět. Posluchač ovšem není povinen, aby si dovedl uvědomit tuto filosofii pojmově, slovně, theoreticky — to je úkolem kritiky. Dosti je, když mu tato filosofie vejde v sluch a naplní odtamtud srdce. I zde vedou všecky cesty do Říma.

Hudba Smetanova patří k těm, které jsou v tomto ohledu nejvýmluvnější, a pověděti slovy, co ona svou řečí tónů hlásá, budiž dalším úkolem těchto stránek. Půjde tu tedy o to, změřit nejen její význam v našem rozvoji národním a ve všeobecném vývoji

hudby, ale o to především, vycítiti její individuelně-psychologické pozadí, určiti typ kulturní, pod nějž náleží, vyvoditi z ní ideovou a citovou její essenci. Chci tu míti ovšem na zřeteli jen její nejkarakterističtější a nejvýmluvnější vrcholy, jen její díla typická, její hlavní linii vývojovou; to všecko ovšem v těsné sepjatosti s člověkem, jeho osudy a prostředím.

A je to právě hudba Smetanova, za níž více než za kteroukoli jinou bije živoucí srdce jejího tvůrce a již prozařuje červená, teplá jeho krev. Všecko tu je rozehřáto teplem individuelnosti a jako u málokterého umělce — a našeho dosud vůbec žádného — kryje se vlnivá čára celého jeho díla s čarou jeho života. Toto dílo i tento život mají svůj společný rythmus.

Rythmem tímto míním u umělce všecko, co se týče směru, délky a proměn jeho života a práce, jejich vývojových period, přestávek, stagnací anebo obrod, jejich vzestupu nebo sestupu — jedním slovem: je to život a dílo v jediném dramatickém pohybu. Tento rythmus určuje z pravidla umělcovu fysiognomii, jeho linie bývá zároveň profilem jeho individuality. Je přec u umělce otázkou kardinální váhy, rostl-li pravidelně v jediné nepřetržité ploše či v klikatých vlnách, vystoupil-li záhy či pozdě, kvasící či zralý, hledající či hotový, vyrostla-li díla jeho

z šumivých šťáv mládí či z usazené struktury dospělého muže, má-li svou senilní periodu či vzestupuje-li až do konce? Odpovědi na tyto otázky rozhodují z pravidla o rázu uměleckých hlav v našich představách. Tak na př. s představou Beethovena spojujeme nezbytně jeho hluchotu a smutné stáří, s představou Mozarta předčasnou smrt, s představou Chopina zázračně rannou vyvinutost, bez dalšího vývoje a se zárodkem smrti v útrobách, s představou Wagnera železnou vůli a zápas. Vždycky to je tento rythmus života, jeho průběh, jeho rozhodující událost neb katastrofa, co dodává dílům jejich plného, vřelého životného pozadí a individuelního kouzla.

*

V této věci poskytuje Bedřich Smetana zvláštní případ. Případ umělce, který tím, čím nám je, je pouze v poslední třetině svého života. Jako muž již čtyřicetiletý komponuje „Prodanou nevěstu“, jako padesátiletý ztrácí sluch, jako stařec šedesátiletý řítí se v propast šílenství a smrti. Jen těchto dvacet let činí Smetanu tím, čím v našich očích je. Předešlých dlouhých čtyřicet let jeho života má pro historii hudby význam zcela podřízený. Čím nám je Smetana až do let šedesátých? Jakoby to byl zcela jiný člověk než tvůrce „Prodané nevěsty“ a „Libuše“. Dobrý

sice hudebník, vynikající klavírní virtuos a nadějný skladatel, ale léta mládí, ta léta kvasící horké krve, v nichž z pravidla uhodneme, co v člověku je, má už za sebou a dospívá už k průměrnému věku lidskému, aniž kdo dovedl tušiti, že v tomto muži dříme umělecká síla, schopná tvořiti a nésti celé nové směrodatné typy a styly. Uniká to i bystrozraku Lisztovu, jenž jinak neobyčejné vlohy svého chráněnce celkem dobře postřehl. Ani sám Smetana, přese všecku svou sebevědomou podnikavost, nezdá se mít na poli skladatelském příliš vysokých aspirací. Dobré jméno jakožto virtuosa, trochu koncertní slávy a vlídných slov Lizsta, Schumanna a jiných, k nimž vzhlíží vysoko vzhůru, zdá se stačiti i v mužném věku jeho ctižádosti. Zevně i uvnitř život, jaký žije většina hudebníků, jimž se podařilo uplatniti svůj talent, a k jichž štěstí nezdá se býti více potřebí než trochu uznání po stránce morální a trochu slušná existence po stránce hmotné. Žádná nebetyčná umělecká meta, žádná křečovitá extase tvůrčí rozkoše, žádný horoucí, na uskutečnění naléhající sen nejvyšší krásy nezdají se bouřiti až do let šedesátých tímto životem.

Těmito dvěma třetinami svého života bylo proběhnouti Smetanovi, než našel sama sebe, svou dráhu a životní poslání. Byl z těch, které nechává osud dlouho a pomalu zrát

v šeru prostřednosti a volá je náhle pak na velké jeviště v letech, kdy jiní — jako Rafael, Mozart, Byron — dávno už vyplnili svůj životní úkol. Tak Jean Jacques Rousseau, až dotud darmochleb, tulák a podvodník, čte ve svém šestatřicátém roce někde na silnici pod stromem vypsání ceny akademie dijonské a úmyslem, súčastniti se konkursu, stává se rázem jedním z vůdčích duchů svého věku. Tak Bismarck, ničím zvlášť neproslavený, životem omrzelý a nečinností znuděný junker a diplomat, je teprv někdy po svém čtyřicátém roce vržen na dráhu, která z něho měla učiniti zakladatele velké říše.

Případ Smetanův je zevně sice méně nápadný a skromnější, po psychologické stránce však stejně význačný. Představme si jen ten ohromný obrat, vzruch a nové jaro v duši, která v letech, kdy člověk nečeká už od života nic velkého a překvapujícího, nalézá v sobě teprv velikého umělce a ozáří si poslední třetinu života vysokými sny a intensivní rozkoší tvorby a zápasu! Tyto momenty nemohly zůstat bez vlivu na ducha jeho děl, a při těchto úvahách stále nám bude s nimi počítat. Neboť oněch čtyřicet let bezvýznamnosti a dlouhých příprav a po nich teprv dvacet let plodné a slavné tvorby — toť základní rythmus Smetanova života a díla

Naše úvahy mohou se sice přímo týkati Smetany teprv od dob, kdy po návratu ze

švédského Göteborgu jal se komponovati prvou svou operu „Braniboři v Čechách“, již r. 1863, jakožto muž devětatřicetiletý ukončil. Ale celého minulého jeho života nesmíme přece úplně pominout. Ve vývoji umělců není snad jediného dne, jenž by byl dokonale zbytečný a neplodný. Každý z nich přidává svými dojmy a zažitky kapku po kapce k té psychické tekutině, z nichž pak, když čas přijde, svaří se drahocenný extrakt: umělecké dílo. I u Smetany nelze považovat celé ony prvé dvě třetiny života za ztracené a politováníhodné. Za těch několik málo týdnů, v nichž na stromě voní květy a rdí se ovoce, zapomínáme rádi na dlouhé měsíce, v nichž stály bez listí a žily jen povlovným a chabým prouděním míz. Kdyby nebylo této dlouhé doby skrytého, podzemního zrání, neměli bychom v operách Smetanových těch divů umělecké zralosti a hotovosti, jakými jsou. A nebylo to tak lépe, než aby byl se už v mládí vrhl na operní tvorbu a tápal a bloudil a dnes pak abychom byli nuceni s trapnými pocity odmítati polovici jeho oper jakožto nedochůdné experimenty? A konečně byly tu i jiné ještě příčiny, pro které Smetana ani nemohl před léty šedesátými stvořit tu operu, kterou stvořil. Nebylo na ni jednak ještě zralým naše národní prostředí a jeho poměry hudební, a za druhé bylo třeba, aby wagnerovsko-lisztov-

ská reforma hudební dospěla k takovému stupni svého uskutečnění a vítězství, aby jí byl on, jehož povaha byla v jádru svém receptivní a potřebovala takovéhoto oplodnění, vybouřen k intensivnější tvorbě a vyšším cílům.

Ostatně, ony důležité okamžiky, v nichž se Smetana rozhodl pracovat na zbudování české opery, nesmějí být považovány za nějakou zázračnou metamorfosu jeho bytosti. Byl to přec pořád tentýž člověk, jenž skládal klavírní kusy i „Valdštýnův Tábor“ i později „Libuši“. Bylo by naprosto nepsychologické, podceňovati tuto osobní kontinuitu, neviděti, že toto tak neobyčejně pozdní probuzení tvůrčí geniality nemohlo být dílem jednoho dne neb hodiny, nýbrž že se dojista asi odehrávalo v řadě postupných, navzájem těžko ohraničitelných fásí, a nevšímati si tisícerých zjevných i skrytých příčinných souvislostí mezi oněma dvěma méně významnými a poslední slavnou třetinou Smetanova života.

Bylo potřebí veškeré životní náplně těchto prvých čtyřiceti let, vrozených disposic, dojmů z dětství a z rodných krajů, dlouhého a klopotného zápasu za technickou vyškolenost, mladistvých snů a bojů o existenci, velikých rozhodujících uměleckých dojmů, poznání děl i osob mistrů a pobytu v cizině, slovem: všeho toho, co muž tento do

zenithu svého života zažil a procítil, aby z tohoto vysokého a zneúhlého nánosu nejrůznějších vrstev, vyrostly jednou ty bohaté a kouzelně vonné kytice hudebních krás, které zoveme operami Bedřicha Smetany.

*

Přelétněme proto aspoň v krátkosti těchto čtyřicet let přípravy a pozvolného vzrůstu.

Rod jeho pocházel ze severovýchodu Čech, z Hradecka, z nejtužšího a duševně nejčilejšího kmene našeho lidu. Děd jeho zemřel r. 1779, jakožto panský bednář v Sadové, malé, vlídné vesničce, uprostřed širé, smavé krajiny, na jejímž obzoru střídají se mírné vlny pahorků s háji, stromořadími a silhuetami kostelních vížek — krajiny, která se o sto let později stala jevištěm jedné z nejkrvavějších bitev naší doby.

Otec jeho, zaměstnáním sládek, vedl existenci velice stěhovavou a byly to proto okolnosti více či méně náhodné, které učinily jednu ze stanic jeho života, Litomyšl, rodištěm našeho velikého skladatele a dějištěm nejprvnějšího jeho mládí. Zde se narodil dne 2. března 1824 ze třetí manželky svého otce, jakožto prvý jeho syn po šesti dcerách. Ale třebas v tomto městě pobyl jen do svého sedmého roku, lze přece soudit, že mnohý z prvých dojmů životních, jež ono mu dalo, byl pro potomní jeho život rozhodujícím a

nesmazatelným. Litomyšl měla v oněch dobách ovzduší tak inteligentní, jako málokteré jiné venkovské město v Čechách. Útulná maloměšťanská starosvětskost mísila se tu s oduševňujícími vlivy proslulého piaristského gymnasia a s jemnými parfumy vanoucími z velikého knížecího zámku v ono zvláštní ovzduší, které v celém jeho přítulném teplém kouzle podařilo se zachytiti Jiráskovi ve „Filosofské historii." V tomto vzduchu leželo leccos asi, co na brzký rozvoj a ocenění hudební vlohy u malého Smetany působilo velmi příznivě.

A kolkolem rozkládá se krajina veselá a přívětivá, se vší pestrostí a bohatým střídáním prvků, jaké nalézáme na přechodu z hor do roviny; krajina i s lidem velice rázovitým a staré formy svého života, zvyky, kroje, podřečí i písně, dlouho v ryzosti zachovávajícím. Byl to zase Jirásek, který později ze života tohoto lidu napsal „Vojnarku" a půl hodiny východně od Litomyšle je ves Němčice, kdež se narodil starý náš malíř Dvořák, jenž prvý u nás — ještě před Mánesem — pokoušel se v této krajině o umělecké studium českých lidových typů a o realistické zpodobení života v této krajině Třebas bychom byli daleci toho, přeceňovat v tomto případě vlivy půdy a prostředí, můžeme přece jen míti za to, že dechy a vůně, z krajiny této do města a do dětského pokoje

Smetanova zalétající, byly prvým polibkem, jejž vtiskla duše české přírody a českého lidu pozdějšímu tvůrci „Prodané nevěsty".

Sestupujete-li na jaře do této krajiny z východu od České Třebové, z rozsáhlých horských lesů, a vidíte-li, jak tato krajina před vámi zvolna vstává na obzoru jako zářivý, dlouhý pruh, posetý skvrnami lesů, měst a vesnic, hájů a rybníků, daleko mizivě se táhnoucí do Chrudimska a Poličska a blížíte-li se k rodišti Smetanově vesnicemi, docela jako utopenými v zeleni zahrad, ovanutí ze všad vůní lesů, obilí a chlévů a opojeni jásotem skřivanů, nedovedete si představiti lepší scenerie pro tónomalebné obrazy symfonické básně „Z českých luhů a hájů".

Prvé mládí své strávil Smetana šťastně, v prostředí poměrného blahobytu maloměšťanské zámožné rodiny, v teplém ovzduší rodinném, uprostřed lásky a vřelé péče. „Ethické i umělecké jeho vzdělání od prvopočátku bylo prosto vší ledabylosti, solidní a opravdové," praví o tom pisatelka prvého jeho životopisu, Eliška Krásnohorská. Jeho neobyčejný dar hudební byl záhy objeven, ceněn a horlivě pěstěn. Jako tolik prvých velkých skladatelů měl i on své prvé úspěchy jakožto zázračné dítě. Šestiletý hrál již na veřejné hudební akademii a na rukou do výše vyzvednut, byl ukazován obecenstvu, hlučně

jej aklamujícímu, které ho jinak pro jeho maličkost nevidělo. Byl zván i do zámku a stal se tam mazlíčkem aristokratických dam.

V sedmi letech opouští své rodiště navždy. Rodina se přestěhovala do Jindřichova Hradce a Bedřich je poslán na studie do Jihlavy, pak do Německého Brodu a konečně na tři léta i na akademické gymnasium pražské, řízené Jungmannem. Ale při tom stále pěstuje hudbu, skládá smyčcová kvarteta a taneční kursy, z nichž některé byly veřejně hrány. Studium se při tom valně nedaří a příbuzný jeho Josef František Smetana, professor v Plzni, bere jej proto tam šestnáctiletého pod svůj dohled. Na tamnějším gymnasiu tráví Smetana další tři léta a svou hrou klavírní stává se znamenitostí města. Musikální vloha přerůstá u něho všecko ostatní a dává životu jeho rozhodující směr: otec mu dovoluje, aby se vrátil do Prahy a věnoval se výlučně hudbě.

V říjnu 1843. přichází Smetana se dvaceti zlatými v kapse do Prahy, budovat si uměleckou karieru. Je mu teprv devatenáct let, ale je už hotovým virtuosem klavíru. Studuje se zápalem hudební theorii ve škole Prokschově, osvojuje si zde neobyčejně hluboké vzdělání formální, v celé řadě studijních skladeb pokouší se o nejobtížnější kombinace kontrapunktické a ovládá po několika letech veškeren složitý a přetěžký tento materiál se

suverenní lehkostí budoucího mistra. Umělecký jeho vývoj má hned na počátku pevný technický základ. Nic pak, co vyšlo kdy z rukou Smetanových není začátečnicky nedochůdné, neobratné, nebo malomocné; všecko stojí na výši nejnovějších vymožeností formy.

Jinak jest to pro něho trudná doba, tato prvá léta v Praze. Je nucen protloukat se těžce na svou pěst, poznává nedostatek, hlodavou starost o chléb, ba i hlad. Je rád, když se konečně stává na čas učitelem klavíru v hraběcí Thunovské rodině. O jeho vnitřním životě z těch dob nevíme téměř nic, ale zdá se, že v něm nebylo velikých uměleckých vznětů. Malý a těsný byl život umělce v Praze za oněch dob! Mladý Smetana činí v oněch letech dojem slušného, skromného českého člověka, vezdejšími starostmi štvaného; žádného takového vulkanického vření propukávající tvůrčí síly u něho neshledáváme jako u Wagnera — o jedenáct let ovšem staršího — jenž v téže době také ještě těžce strádal a nuzoval se v Paříži, ale zároveň už složil svého „Bludného Holanďana".

Ale ohlas nových hesel a nových světů hudebních zaléhá sem z ciziny. Škola novoromantická, Schumann, Chopin, Liszt, to všecko působí kouzlem příbuznosti na vlohu Smetanovu a rozněcuje její tvořivost. Již tenkrát ukazuje, že je povolán k něčemu jinému

než ostatní čeští hudebníci. Cítí výrazně s ostatní hudební Evropou, jde jejím tempem, je už tehdy vyslovený pokrokář a modernista. Posílá Lisztovi své „Morceaux caractéristiques," šest kusů pro klavír v schumannovském slohu, a s naivní důvěřivosti jej prosí, aby mu, až dosud jemu úplně neznámému, půjčil čtyři stovky, jichž potřebuje na koupi pian pro hudební ústav, jehož zřízení je pro ten čas vrcholem jeho přání. Jeť zamilován — do pianistky Kateřiny Kolárové, příbuzné autora „Moniky" a „Magelony" — a chce už za každou cenu zařídit si samostatnou životní existenci! Stovky od výmarského genia a démona klavíru ovšem nepřišly, za to však povzbuzující přípisy a doporučení na lipského nakladatele. Tento a mimo to jeden ještě nakladatel ve Stuttgartě vydali jeho klavírní kusy a Smetanova veřejná dráha skladatelská je otevřena. Vedle oslňujícího mezinárodního zjevu Lisztova působí tehdy naň s druhé strany nejvíce Chopin, nejgeniálnější té doby realisace plemenného a národního ducha v hudbě, nejskvělejší příklad vysoké umělecké stylisace lidových prvků tanečních. Jeho nejraději hraje a po příkladě jeho polonéz a mazurek komponuje své znamenité koncertní polky. To je prvý pozoruhodnější dotyk uměleckého ducha Smetanova s národní českou půdou.

České cítění neopustilo ho sice nikdy, ale

vzděláním a myšlením byl tehdy ještě více Němec, jakož u pražského hudebníka v oněch letech sotva mohlo být jinak. Píše pěknou, výraznou, nejen dilettantskou, ale přímo literární němčinou, kdežto česky prašpatně.

Všecka jeho umělecká mysl tíhne k Výmaru a jiným bodům na západě, odkudž šlehají plameny nových hudebních sluncí; doma je všecko malé, těsné, ve stavu embryonálním, ale ideály umění, které by novodobou reformu hudební převedlo na českou půdu a stvořilo zde nové, svérázné útvary, tyto ideály počínají se pozvolna rýsovati na duševním obzoru tohoto podnikavého třicetiletého muže, temperamentního a humoru plného, dřívější svou stísněnost a skromnost odkládajícího, který měl jednou stělesnit nejpyšnější hudební sny české půdy.

Hmotná existence jeho je zatím zabezpečena, hudebnímu jeho ústavu dobře se daří, před tím už r. 1849. založil si domácnost a tou měrou, jakou roste jeho význam pro hudební život pražský, mohutní i jeho tvůrčí perutě. Pouští se na práce většího plánu, komponuje slavnostní ouverturu D-dur, triumfální symfonii E-dur, na motivy rakouské hymny, trio G-mol v upomínku na zemřelou dcerušku, koncertuje veřejně, stojí v častých stycích s Lisztem, manželi Schumannovými,

Bülowem a Dreyschockem a na radu tohoto přijímá roku 1850 místo ředitele Filharmonie ve švédském Göteborgu.

Podivuhodný rozmar osudu! Budoucí nejčeštější umělec je zavanut náhle do přístavního města skandinavského, aby se staral o hudební požitky pro ty různé kupce, konsuly a komorníky, kteří dík Ibsenovi, Björnsonovi, Kielandovi a jiným jsou dnes našimi dobrými známými, pro tehdejšího českého člověka však přirozeně znamenali nesrozumitelný a naprosto cizí svět. Co všecko musilo přispěti k tomu, aby ve Smetanovi dozrával budoucí zakladatel české opery, — i něco tak nám cizího a s námi nesouvisícího jako je vzduch nordický!

Pobyt ve Švédsku působil na Smetanu obrozujícím vlivem distance. Poznáme teprv, co jsme, když se ocitneme mimo to, v čem jsme až dosud byli. Ucítiv se mimo těsný okruh český, nabyl Smetana vyššího vědomí své síly a viděl se tam také lépe oceněna; při cestách tam a zpět zavadil několikráte o Výmar, kdež styky s Lisztem posilovaly vždy více jeho zápal pro nové umění; poznal veliký kus světa, jinou přírodu a jiné lidi — to bylo takové bohatství dojmů, jakého nebylo přáno v oněch dobách tak hned některému českému umělci. Vzpomeňme jen, jak trudně a mrtvě žili naši literáti a básníci v oněch smutných letech padesátých, letech

absolutismu a všeobecné stagnace! Možno říci, že Smetana byl jeden z prvých Čechů, který ve své působnosti již tehdy dostal se na širší arenu evropskou a již tím je z velké části vysvětlitelna ta ohromná distance uměleckého cítění a výše názoru, která jej až do konce života tak nezahladitelně odlišuje od ostatního českého prostředí, i když se do něho byl vrátil.

V Göteborgu mu byla také poskytnuta neocenitelná příležitost ovládati veliký orchestrální aparát. Jak z ní těžil, ukazují jeho velké instrumentální práce moderního slohu, které karakterisují tehdejší periodu jeho vývoje, symfonické básně „Richard III.", „Valdštýnův tábor", a později komponovaný, ale do téže periody spadající a s dojmy skandinavskými již svou ohlenschlägrovskou látkou souvisící „Hakon Jarl". Žádnou z nich nepočítáme dnes k stěžejním dílům Smetanovým, ale v čáře jeho rozvoje jsou článkem velmi interessantním a důležitým. Třebas neměly samostatné inspirace látkové ani formové — opírajíť se po stránce sujetu o cizí díla básnická, po stránce slohu o programovou symfonickou báseň Lisztovu — ukazují přece už na vyškoleného orchestrálního technika, vládnoucího bohatými effekty, finessami a tajemstvími nástrojové barvy, záře a lesku, a jmenovitě na eminentní Smetanovu sílu v tónomalbě, karakteristice a dra-

matické dynamice. Docela v duchu programové hudby Lisztovy nalézáme tu hudbu ještě úplně postavenu do služeb poetického námětu a zápasící o vyjádření něčeho, co se dokonale vyjádřiti nedá; poetickou ideu k tomu ještě odjinud hotově vzatou a z duše básnícího hudebníka přirozeně nevyvřelou v té krásné jednotě a svazku, jak to shledáme později v cyklu „Má vlasť". Ale přese všecky slabiny, které nese s sebou důsledná a zaujatá programovost této hudby, slyšet z nich už otvírat se tvůrčí zdroje příštího velikého hudebního dramatika a tónového básníka. Pro českou hudbu znamenaly tyto práce pokrok o celé hony v před, náhlý vpád nového hudebního cítění a nového netušeného světa hudebního výrazu, slovem: hotovou hypermodernost.

A léta ubíhají, polovice života je překročena, dobré i zlé se v něm střídá, úspěchy a duchovní rozkoše umělce s bědami soukromého člověka. Roku 1859, přiváží Smetana do Prahy svou ženu, pobytem v cizině svadlou a zlomenou, aby ji zde pochoval. Rok na to odváží si z Čech do Švédska druhou svou choť, ale pobytu jeho je tam už na krátko. V příštím už roce opoušti Göteborg, provázen nejnadšenějšími poctami, a vrací se do Prahy, přitahován vždy silnějším českým ruchem uměleckým a váben i sny o budoucím Národním divadle.

Vrací se téměř už čtyřicetiletý a přece sotva asi snící o skutcích, které tu má vykonat. Ve věku, kdy mnozí jiní už s dokonanou svou úlohou umírají anebo od ní odstupují, přichází on svou teprv naplnit. Vrací se do Prahy z ciziny jako umělec dokonale už český; nejen český mluvou a svým rozhodným příslušenstvím, k českým kruhům uměleckým, vždy více se emancipujícím od dřívějšího utrakvistického života pražské inteligence, ale český i svým nejvnitřnějším uměleckým programem. Nechce být jen skladatelem v Čechách žijícím a pro nové směry hudební zde působícím, ale chce zpříma spolupůsobit na budování národní umělecké kultury. Nejen moderní hudba, na jejíž evangelium ve Výmaru s takovým zápalem přísahal, ale moderní česká hudba jest jeho snem.

Kdo může dnes povědět, co všecko na toto rozhodnutí působilo, kdo může změřit vnitřní processy a obraty, jichž ono bylo ovocem? V čem hledati hlavní příčinu; v tom všeobecném vzruchu a novém výšvihu národního hnutí na počátku let šedesátých, v tom mohutném počešťovacím processu, jenž všecko, co bylo dříve polovičaté a indifferentní, do svého proudu strhoval? Či v onom pobytu v daleké cizině, kde slovo vlast nabývá sladšího zvuku a nového hlubšího významu? anebo prostě v tom, že individuelní vývoj Sme-

tanův sešel se tu s všeobecným národním vývojem, totiž, že Smetana vrátil se do vlasti právě v době, kdy půda pro tyto ideály umělecké tu už byla a čekala jen na tvůrčí ruku, která dřímajícím semenům dá vyhnati v květ?

Buď jak buď, jisto je, že po návratu svém do Prahy a jmenovitě když se byl po delších koncertních cestách Německem a Holandskem roku 1864. doma definitivně usadil, stanul Smetana rázem v čele českého ruchu hudebního, zvláště svým působením v Umělecké Besedě a jakožto řiditel „Hlaholu". Podobizna z oněch let ukazuje muže, z jehož tváře, statně vzpřímené páteře a pevně klenuté hrudi mluví odvaha a chuť k činům. To není ještě ta svadlá, vrásčitá tvář trpitele, s níž žije Smetana v naší památce, Jeho vrstevníci líčí povahu jeho v oněch letech jako družnou, podnikavou a ohnivou.

Nikdy nebylo také v Čechách vděčnější chvíle pro toho, kdo chtěl tvořit a uskutečňovat nové myšlenky. Jako houby po dešti vyrážely tehdáž z naší půdy, dlouhou stagnací odpočinuté a nastřádaných sil plné, nové formace a základy k novým větvím kulturního a národního života; nový život politický, prvá žurnalistika, nové poesie a literatura, organisace spolkové, nový život divadelní a hudební. A s tím vyvstaly i touhy po samostatné české opeře. Smetana nebyl sám, jenž

jimi byl podmaněn. Ony byly přirozeným reflexem, jejž vidina budoucího Národního divadla vrhala do našich kruhů hudebních. Na českou operu čekalo netrpělivě i velké vlastenecké obecenstvo a při duchu, jímž bylo tehdy ovládáno, nedovedlo si ji ovšem představit jinou než skrz na skrz „národní“, jako hudebně-divadelní glorifikaci národní minulosti a svých nacionálních snah přítomných.

Tento jarní plodný vzduch, s nímž se po svém návratu doma shledal, tato atmosféra, plná poletujících semen a tisícerých lákavých možností, dráždících tvůrčí sílu, probudily ve Smetanovi způsobem podivuhodně rychlým hudebního dramatika, skladatele operního, jenž v něm po celá desítiletí ve stavu neuvědomění byl dřímal. Byl by snad i nebýti toho Smetana sem časem došel pouze svým vlastním individuelním vývojem? Kdož ví? Styky mezi umělcem a prostředím jsou tak těsny, vzájemny a neohraničeny, že je nemožno vyloupnouti umělce z jeho okolí a rozhodnouti, čím by byl bez něho. Ze svého českého prostředí nevypadl Smetana vlastně ani, když byl v Göteborgu — byltě i tam s Prahou ve stálých, přímých stycích, a rostl s jejím rozvinujícím se uměleckým životem.

Ale ať už všemu tomu jakkoliv, faktum jest, že hned v prvých létech svého nového pobytu ve vlasti vrhl se na komposici prvé své opery „B r a n i b o r ů v Č e c h á c h“. Přes

to, že se dostala na scénu teprv téhož roku jako „Prodaná nevěsta“, r. 1866., sluší míti na mysli, že jest o celých několik let jí starší — bylať dokončena už r. 1863. V tom je vysvětlení značné té distance, která obě prvá operní díla Smetanova od sebe dělí.

Braniboři v Čechách.

Ve vývoji operní tvorby Smetanovy mají „Braniboři“ význam předpravy, ohledávání půdy, prvého pokusného rozběhu. Rozběhu však, jenž třebas nedospěl hned na ráz k vrcholům, vyšvihl se nejen nad jakoukoliv začátečnickou nedochůdnost, ale i nad prostřednost. „Braniboři“ jsou schody, jimiž vstupujeme zvenčí do zářivého paláce Smetanovy tvorby. Patří k celku budovy, ale přece tam, kde ony přestávají, začínají vlastní její zdi a pilíře. Jsou přese všechny trapné nemožnosti situací a rozvleklosti, jež tu zavinilo primitivní libretto, dobrou operou, zasluhující, aby nebyla zapomenuta a aby ob čas na jevišti byla udržována. Do řady vlastních velikých uměleckých činů Smetanových však ještě nepatří. Tím se vymykají našim bližším úvahám. Ale jsme nuceni přece jim věnovat tolik pozornosti, kolik zasluhují jako východisko operní produkce Smetanovy. Nejde zde ještě s bezpečným sebevědomím svou vlastní

cestou, ještě hledá a rozvažuje mezi tím, co by chtěl a co může a smí. Ale všude už, zastřeně sice a zárodkovitě, ale přece jen patrně zvučí tu z nejednotné směsice různých stylových prvků ony, které skládají pozdější jeho výraznou fysionomii.

„Braniboři“ nejsou jako další opery Smetanovy dítětem, splozeným v horkém zápalu umělce, snažícího se zrealisovat co nejčistěji pojatou stylovou ideu. Jsou dítětem rozvahy, výběru, váhání, kompromisu, resignace a sebezapírání i nemají proto dost prudké životní krve. S jakými myšlenkami na ně Smetana přistupoval, o tom svědčí později jeho slova k Zelenému: „A teď, když jsem měl první libretto, teprve jsem začal přemýšlet, co s tím... Wagnerův směr ovšem už tehdy byl, ale věděl jsem, že s tím nesmím začít, nechci-li si zatarasit cestu navždy.“

Tedy ideálem jeho byl už asi tehdy nový hudebně-dramatický styl, v jehož realisaci byl dospěl Wagner až k „Tristanu a Isoldě“. Ale tuto tajnou lásku cítil se Smetana tehdy ještě nucen zapírat z ohledu na opozdilý vkus a protiněmecké city českého obecenstva. Vždyť již tenkráte se ozývaly hlasy, líčící ho jako nebezpečného člověka, jenž přišel českou hudbou powagnerovat! A tak, buď že se mu zdál příliš nerovným zápas, jejž by jemu osamělému a jedinému průkopníku bylo podniknout, či pravil mu vnitřní hlas

autokritiky, že jako nováček v dramatické hudbě není ještě sám dost silen, aby mohl být důstojným zápasníkem nového stylu: krátce, Smetana opřel se zde ponejvíce ještě operní formy, o staré, do obecenstva vžité a ve stavbě díla, v širokém a hlučně pompésním podávání situací a v dramatických effektech jmenovitě o velkou historickou operu rázu Meyerbeerova.

Ale opřel se jen o ni, neztratil se v této staré formě na dobro. „Braniboři“ mají dvě duše: jednu epigonskou, pokud se týče vnější operní formy, a druhou už smetanovskou, a ta ozývá se z nejvnitřnějšího ducha jejich hudby, ona je její krví, šťávou a vůní, tím, co vyvyšuje tuto hudbu nad konvenční šablony. Tento smetanovský individuelní živel je tu sice ještě ve stavu zárodkovosti, je ještě zamlžený, náležitě nevykvetlý, měkký a neurčitý jako massa chrupavky, která neztvrdla dosud v kost, ale je zde a stačí, aby zachránil tuto operu před zapomenutím. Ona jest jako kytice zelených poupat, z nichž však už vyrážejí vonné rudé plátky, dávající tušiti dřímající v nich budoucí růže.

Všecko, co nám činí jméno pozdějšího Smetany tak drahým, zde už proráží: štědrý proud hudebních myšlenek, sladká a sytá melodika, přilehlost a nalehavost karakteristiky, plné zachycení dramatického nervu situací, ostré rozdělení světel a stínů, modulační bohat-

ství a thematická propracovanost. Především však to, co je smetanovské v nejvlastnějším a nejtěsnějším slova smyslu: ty jisté rysy bodré dobroty, přívětivého veselí, opojného jásání a sladké, vroucí, klokotavé něhy a bujné rythmiky; ty rysy, v nichž jsme později — dedukcí z celého jeho dalšího díla — navykli si vidět psychologickou quintessenci českosti v hudbě.

Zde poprvé vidíme, jak tajuplně srůstají u Smetany jako u každého typicky národního umělce nejhlubší kořeny jeho individuality s nejhlubšími kořeny kollektivní národní duše. Co přinesl do prvé své opery svého vlastního, individuelního, to je zároveň české a naopak: pokus o národní ráz hudby je u něho plodem samorostlé, individuelní umělecké iniciativnosti. Od „Braniborů" počínaje jest individuelní rys ve Smetanově hudbě synonymem rysu národního. Národní nemohlo však znamenati při rázu našeho dějinného vývoje a jeho tradic nic jiného než lidový. V tom smyslu založeno je už libretto, uváděje na scénu massy prostého lidu nejen jako staffáž ke srážkám českých pánů a měšťanů s utlačujícími je Branibory, ale jako aktivní dramatický živel eminentní důležitosti. Tyto massy lidu jsou hlavním původcem odboje proti útisku braniborskému a nositelem všeobecného zájmu národního. Ba ještě více: vlastním dramatickým a národním re-

kem opery je povržený syn lidu, otrhaný a ušpiněný tulák Jíra, ozářený však zde nimbem šlechetné bodrosti a hrdinství, dost blízký příbuzný bizarrně šlechetných figur z románů a dramat Victora Huga, tak jako vůbec celý text Braniborů jeví se být inspirován idejemi liberalisticko-nacionální revoluční romantiky a je pracován jmenovitě v duchu „Vilema Tella" a „Němé z Portici", tohoto „demokratického théâtre paré", jak kdosi Auberovu operu vzpoury nazval.

Tato souběžnost dramatického nervu „Braniborů" s živlem lidovým a s nacionální tendencí opery poskytla Smetanovi příležitost k prvému patrnějšímu zdůrazněníí toho, co nazýváme národním karakterem jeho hudby, ale co současně tvoří také individuelní její karakter. Slyšíme toto „smetanovské" par excellence, jak dříve už řečeno, v zárodcích zde sice ještě, ale přece už zřejmě z veškeré karakteristiky tuláka Jíry, z lidových ensemblů i milostných duett i z písní dívčích, především však z těch vzrušených a hemživých scén druhého aktu na pražském náměstí, kde Smetana mimo tento svůj český individuelní prvek poprvé v celé síle projevil se jako mistr v ovládání veliké vřavy hlasů a orchestru a v lapidárním tesání vypiatých dramatických situací.

Ale jinak jsou ještě „Branibořі" krví z krve „velké opery" starého slohu. Nejsou vý-

květem nejvnitřnějšího uměleckého přesvědčení Smetanova a realisací jeho nejryzejších stylových snů — jsou pouhým darem obecenstvu, prvým zamáváním perutí před rozletem do čistších výší. Celé propasti dělí je po stránce slohové architektury a dramaticko-hudebního výrazu od pozdějších stěžejních jeho děl, ale jeden most přece vede přes tuto propast, a tím je onen prvek české lidovosti, jenž je zároveň jádrem Smetanovy individuality. Formule Braniborů je: česko-národní hudební prvky štěpované na kmen staré velké opery. Formule pozdějších jeho oper, Daliborem počínaje, je: česky-národní hudební prvky štěpované na kmen nových reformačních principů operních. Tento česky-národní hudební prvek je tedy zde i tam, on přičleňuje „Branibory" organicky k dalšímu dílu Smetanovu, v něm spočívá kontinuita Smetanova vývoje. Může střídati formy a styly, tvořiti ve slohu meyerbeerovském, mozartovském či wagnerovském, ale v jádru a duchu bude to od nynějška vždycky už více než pouhý epigon Meyerbeerův, Mozartův nebo Wagnerův, jaký se mohl narodit v kterékoliv zemi — bude to vždycky jen Bedřich Smetana, jenž se nemohl narodit jinde než v Čechách.

Dvě třetiny života takto uběhly, nežli stanul Smetana dokončením „Braniborů" u brány k svému vlastnímu životnímu dílu. Jest

nyní českým operním komponistou, je mimo to od r. 1866. dirigentem české opery, „Braniboři“ téhož roku na jeviště uvedeni jsou přijati s úspěchem — tím dáno jest mu místo v českém kulturním životě a otevřena dráha k velikým uměleckým činům. V jakém jiném světle jeví se nyní všecko minulé, jak to zapadá do šera a splývá v jedinou plochu, v pouhou dobu dlouhého zrání a sládnutí šťav! Nastává poslední třetina životní dráhy, slavná a zářivá, plná kypícího tvůrčího vzruchu, zápasu, ale i velikých muk, ta, pro niž jen je nám Smetana tím, čím nám je. Bohatou tuto žeň zahajuje „Prodaná nevěsta“.

Prodaná nevěsta. — Dva typy češství.

Nejpopulárnější dílo Smetanovo jest zároveň nejdivuplnějším aktem jeho tvorby. Když jednou stanul na této výši, pak je už vznik všeho dalšího pochopitelný. Ale toto faktum, že muž téměř čtyřicetiletý, jenž před tím činil jen dojem skromného žáka Lisztova a o komickou operu se nebyl dosud pokusil, hned po prvé zkoušce svých sil v „Braniborech“ mohl stvořiti toto dílo, které je základem jeho domácí i evropské slávy, toto faktum nenalézá tak hned příkladu v dějinách hudby. I největší mistři opery, jako

zvláště na př. Rossini a Verdi, docházeli z pravidla velmi těžce a zdlouhavě, po celé řadě neúspěchů a pokusů dnes již zapomenutých, ke svým nejlepším dílům. Jedině dlouhá předchozí léta povlovného zrání a technické školenosti mohou vysvětliti — pokud se tvůrčí akt umělecký vůbec dá vysvětlit — proč „Prodaná nevěsta“ je více než pouhým východiskem Smetanovy operní produkce, proč je hned jedním z jejích vrcholů po stránce ryzosti a šťastné intuice, a proč netrpí ani tím, že stojí na půdě starší operní formy.

Patří to k velikosti uměleckých zjevů, aby měly veliké úspěchy, aby rozlily vlnu neobyčejně širokých účinů. Popularita je buď znakem neumělců, spekulujících se špatnými pudy a potřebami davů, anebo právě naopak velikých umělců, vyslovujících celé typy země a rassy a vycházejících vstříc nejlepším instinktům a potřebám lidu. „Prodaná nevěsta je v moderní době jedním z těchto prařídkých setkání mezi popularitou a uměním. Jest stejně milována obcí hudebně-uměleckých duší i vulgárním obecenstvem operett. Co Čechy stojí, nestvořily bez odporu v žádném umění díla, které by bylo vzbudilo tak radostnou rozkoš v tolika myslích a srdcích jako ona — ani díla nejpopulárnějších básníků nevyjímaje.

Všecka díla takového velikého a při tom

populárního umění vžívají se řadou opakovaných dlouholetých účinů do mysli davů a celých pokolení tak, že přestupujíce v jejich očích znenáhla z říše fikcí do říše skutečnosti, stávají se částí přírody, historie, reality. Dnešní vzdělanec nedovede si představiti, že by mohl existovati svět bez Fausta nebo Hamleta — to by znamenalo, jako by něco vypadlo z řádů přírodních, anebo jakoby z historie se ztratil Napoleon. Tyto typy vstoupily z dějin papírových knih do skutečných dějin člověčenstva a lidského ducha. A právě tak jako si dávali turisté ukazovati domnělý hrob Romea a Julie ve Veroně anebo jako hledají v Seville bývalý lazebnický krámek Figarův, právě tak jsme nakloněni hledati v šumu a ruchu české vesnice skutečné Jeníky, Mařenky a Kecaly. Tyto typy staly se neodlučitelnou součástí českého života, faktem tak reálným a historickým jako Hus nebo bitva bělohorská. Nejvyšší to zajisté triumf, s jakým se může setkati umělecká tvorba typů a tím podivuhodnější ještě, je-li toho dosaženo hudbou, uměním to, jehož podstatným úkolem není přec karakterisovat a kreslit!

Ale toto nejpopulárnější dílo české hudby — a českého divadla, můžeme říci — je zároveň jednou z těch dvou, tří nejlepších komických oper, jaké má Evropa od dob Mozarta a Rossiniho; čiší vonného a šumného

tónového nápoje, v němž nalezneme zastoupeno to nejrůznější: bujně tančící lehkou krev, graciésní rozmar, prudké žilobití rythmu i kouzlo melodií, étheričnost sentimentality i drastiku karikatury, sladkou rozplývavost i kamennou plastiku, hranaté sedláctví i nejrůžovější sny umělecké noblessy. A že právě takovéto dílo je našim nejpopulárnějším a nejnárodnějším, považoval bych za jeden z nejšťastnějších zjevů našeho vývoje.

„Prodanou nevěstu“ zvykli jsme považovati za uměleckou inkarnaci češství. Je ovšem velmi těžko říci určitě, v čem spočívá tato českost. Už samo to slovo znamená pojem velmi neurčitý a unikavý; definovati jej zvláště v tomto případě je tím obtížnější, že jest nám opisovati theoretickými slovy něco, co zvučí v tónech, překládati do řeči mozku něco, co k nám mluví evidentní, ale nepřeložitelnou řečí srdce a nervů. Tato mluva nám praví naléhavě a přesvědčivě, že Smetanovi skutečně se podařilo zachytiti v hudbě „Prodané nevěsty“ duši, rythmus a umělecký výdech své země. Ale má-li se tento náš živý, nicméně však nejasný pocit státi určitou představou a nebýti jen poetickou floskulí, jsme nuceni jej omeziti a říci: podařilo se mu zachytit kus češství, jeden jeho typ. Veškerý život národa a rassy je něco tak různotvárného a neobsáhlého, takový nános nej-

rozmanitějších vrstev po dlouhá staletí na sebe kladených, taková spleť různých prostředí a kruhů, že nelze nikdy považovat jednu z jeho sfér života a nazírání za vtělení celého národního rozvoje. Umělec však při své snaze po podání životného tepla, po ucelenosti a konkretnosti je vždycky nucen tvořiti jen z lůna takovéto jedné sféry, nemá-li se stát roztříštěným, těkavým nebo schematickým.

Tak i Smetana v „Prodané nevěstě". I jeho hudba zde, přese všechen svůj široce platný typicko-národní dosah, mohla zahrnouti v jednom tomto díle, měla-li být zachována celistvost místního stylu, jen jistý výsek toho, co nazýváme českostí, výsek ovšem jdoucí hluboko do středu a tam za jedno splývající s tajemným jádrem národní duše. Jako na zeměkouli tak i zde mohou jednotlivé výseky — umělecké a duchové typy — vycházeti z různých stran povrchu, třebas i sobě protichůdných, ale nejsou-li namířeny na křivo, falešně, musí se sejíti hluboko ve společném středu, tam, kde v ohnivé, tekuté hmotě jest stajeno teplo starého života rassy a odkud sálají tajůplné ty žáry, z nichž život národa čerpá svou sílu, vzrůst a plodnost.

Kterým směrem provedl Smetana v „Prodané nevěstě" svůj výsek do hlubin české duše? Čím je nejpopulárnější jeho dílo ty-

pickým pro naše myšlení a cítění? Nežli budeme hledat odpověď k těmto otázkám, třeba si ujasniti, které byly a jsou základné typy českého života. Vím, že všecky tyto úvahy uvádějí nás do šera pouhých odhadů a hrubých kontur, kde místo s přesnými pojmy a definicemi lze pracovati jen s poetickými idejemi a metaforami, ale chci se o to pokusiti přec.

* * *

Svedl bych veškerý český život v minulosti a přítomnosti, co nejhruběji vzato, do dvou základních typických forem. Činíme to tak ostatně pořád, denně, rozlišujíce náš dnešní malý, plochý život národní od „slavné minulosti“. Tento rozdíl dvou nejzákladnějších typů češství vešel nám už v krev, třebas tyto dva typy nebyly všude stejně ujasněny, a stejně hodnoceny. Ale v tom jsme byli, myslím až dosud všichni za jedno, že vývoj náš byl roztržen tak hluboce ve dví, jako tak hned žádného jiného národa a že trhlinou touto je doba našeho nejhlubšího úpadku, druhá polovice XVII. a první polovice XVIII. věku. — Jeden z nejzákladnějších typů našeho života a rozvoje končí tedy dobou pobělohorskou, druhý počíná národním obrozením. Nesmírně hluboká je propast, která je dělí. Není to jen rozdíl v politickém postavení a zevních osu-

dech národa, ale je to nesmazatelná různost celých světů duchových, různost v pojímání světa a smyslu života, různost, označující se na venek změnou náboženství u celého národa a jdoucí uvnitř až do nejtajnějších hlubin duší a povah, k nejskrytějším kořenům vůle, činů, citů a idejí, různost tak bezedně hluboká, že nás činí bezmála dvojím národem.

Pro tyto dva naše rozdílné typy byly až dosud nalézány formule politické, náboženské, sociální. Nás však zde může především jen zajímat jejich formule umělecká, totiž: kterým asi uměleckým pomyslům, vznětům a útvarům, odpovídají nejpřibližněji tyto dva nejzákladnější typy českého života? Či jinak: jaké dva různé reflexy mohly ony vzbudit v umění?

Prvý výšvih českého ducha a života k typu lze datovati teprv od Husa. Prvá staletí naší historie poskytují obraz naprosto rozmazaný a beztvárný, bez určitějších vůdčích idejí, které by si byly život a činnost našich předků organicky podřizovaly. A pokud tu byly, byly to mezinárodní ideje středověku vůbec, katolictví, feudalism, království, které nejen že nestvořily u nás nic typického, ale naopak to, co v české povaze k svéráznosti a typičnosti tíhlo, jen zadržovaly. Jedině politická idea českého státu — přistřižená ovšem dle požadavků německého císařství, — udržovala

svou silnou životaschopnost; jinak však byl vyčerpáván všechen život český zápasem mezi vlivy západoevropskými a povahou vlastní, pod jejich nánosem se tající, kteréž však se nepodařilo vytvořiti si své nějaké výraznější formy žití a nazírání. K tomu by bylo zapotřebí půdy jemnější, duchovou kulturou zmrvené. Té však za oněch věků v Čechách nebylo; formy života byly tu ještě velmi hrubé a prosté a — nebojme se to říci — barbarské. Boje s cizinci, domácí rozbroje, panovníci až na malé výjimky bezvýznamní neb špatní, všude plno ničemností anebo zas ospalé chabosti, odevšad puch krve, skutky pustého násilí a věrolomnosti a za tímto málo povznášejícím divadlem královských a rytířských marionett, dělajících v rukou osudu tak zvanou historii, miliony lidu, neznámé, v šeru se rodící i umírající, táhnoucí se v pozadí jako dlouhá, šedivá, bezvýrázná plocha — takovýto pustý, matný, naprosto netypický obraz odnášíme si z českých kronik do dnů Husových.

Hus je prvý veliký český člověk, tak veliký, že stačí na representaci celých dalších dvou století našich dějin. On je také prvý český člověk typický a jím vyšlehuje z naší půdy poprvé všeobecný typ národního života, jenž vtiskuje naší historii před jinými národy svou nesmazatelnou pečeť. To je prvý z obou dvou nejzákladnějších typů, o

nichž jsem shora mluvil, tento typ husitský či všeobecněji řečeno: nábožensko-reformační. Vlny jeho vystřikly vysoko v bouřích husitských a v jednotě bratrské, rozlily se pak, ovšem už opadávajíce, přes celé století šestnácté a po posledním vzmachu, jejž označuje bitva bělohorská, rozprchaly se pozvolna v písku, v emigraci, domácím úpadku.

Tento typ je povahy náboženské, morální, tedy nejvýš duchové, ale i povahy příkře moralistní, tedy nepříliš kulturní ve vlastním slova smyslu. Život český v něm podržel na venek své hrubé a prosté formy, už proto, že celý tento typ je odvrácen od pozemskosti a jejích krás a rozkoší — nezbytných to stimulantů každé jemnější kultury. Život je tu postaven sub specie věčnosti pod krutou tíhu přísných kategorických imperativů náboženských a mravních; je pojímán nesmírně klopotně a s krvavou vážností. Člověk, pravý člověk dle řádu Kristova, je „božím bojovníkem", nejen obrazně, ale v celém reálném dosahu toho slova. Palcátem a mečem zápasí za svého boha a neváží života ani svého ani nepřátel. Krev teče potoky a na setimentality není místa. Duše těchto našich předků jsou zapáleny paroxysmem ohromných náboženských povinností, život jejich plápolá stále na obětním oltáři a visí stále na nitce.

Doba tato vznáší se před námi jako řada

fresk divoce vzrušeného rázu, jako svět našemu úplně cizí, s bytostmi, hodnotícími zcela jinak život než my a jednajícími dle pohnutek nám těžko pochopitelných, jako řetěz bouřlivých událostí a velkolepých heroismů. Ani episody bratrské nevyjímaje, neboť ani ta nebyla věru nijakou idyllou a třebas znamenala odpor vůči každému násilí, má se zevně revolučním husitstvím duchový kmen společný, má veškeru zasmušilou přísnost, těžkopádnost a mravní heroism tohoto všeobecného typu. Jde tu stále o zachování holého života a o fantomy věčné spásy i nemůže tu být proto místa pro širší a plnější esthetické rozvití pozemského života, pro moudrost klidného požitku, pro duchaplnost skepse, pro ironii, humor nebo idyllu. Jsme tu stále u posledního dna existence, ve sféře, kde jde o život a smrt; všecko je tu krajní, vypjaté a proto velebné, jednoduché a hrubé. Rythmus českých dějin bouří od smrti Husovy až do dokonání katolické protireformace na vlnách heroické tragiky. Nositelem jejím je právě tak táboritský sedlák jako bratrský učenec a luteránský šlechtic. Tak se vznáší před námi starý tento základní typ český, vydestilován v hlavních svých konturách na distanci věků: typ nábožensky-ethického hloubání, zápasu a sebeobětování, typ, pro nějž slovník pomyslů uměleckých nemá, myslím, vhodnějšího názvu než h e r o i c k ý.

Život v těchto formách však vyžadoval většího napjetí síly, než jaké mohl snésti malý národ. Je přirozeno, že když se tento typ vybouřil, následovala hluboká lethargie. Národ upadl do onoho dlouhého spánku, do jakého klesají vojáci po dnech bitvy. Když se probudil, byl už něčím zcela jiným. Byl to národ s touž sice řečí, ale s jinou už duší, jinou filosofií, jiným pocitem a jiným hodnocením života, slovem: národ nastupující život ve formách dřívějšímu typu heroickému naprosto cizích, ba přímo mu protichůdných.

Nový národ český od posledních desítiletí minulého století, toť jednak vrstva národně uvědomělého vzdělanstva, kteráž představuje cílevědomé a soustavné hnutí obrozenské, a jednak jsou to massy lidu, ať už národně uvědomělého či ještě netečného, ale vývoj národního tělesa v hmotné jeho plnosti nesoucí. Na obou dvou těchto živlech můžeme pozorovati společný nový typ českého života, druhý z dvou nejzákladnějších jeho typů, typ obrozenský, zrozený z našeho úpadku.

V čele hnutí obrozenského nevidíme už hrdinů meče a svědomí, ale lidi tiché a skromné, zaujaté pro pozemskou věc národa a ne pro věci transcendentní; učence neúmorné píle, urovnavatele ohromných materiálů, více rozmyslné buditele než ohnivé agitátory; muže působící na kathedrách, farách a v kancelářích, vesměs lidi střízlivé

občanské povahy, beze všeho romantického a chevalereskního vzhledu, při vší víře ve svou věc nakloněné vždy spíše k resignaci než ke krajní neustupnosti. I názory, jež vyznávají, nejsou bouřlivé ani nějak jednostranně výrazné, kolísajíce mezi mírnějšími směry německé idealistické filosofie, osvícenstvím, slaboučkým voltairiánstvím a herderovskou humanitou. Jsou to vesměs téměř mužové, vyšlí z chaloupek utištěného lidu, z rodin bez pýchy a bez tradic; lidé, spokojení s malými dary života. Ponížení národa učinilo je nedůvěřivými a plachými vůči velkému světu a jako všichni utištění, slabí a podřízení tisknou se rádi k sobě v útulném teple družných koutů.

Nic nemůže být vzdálenějšího dřívějším heroismům než tyto formy obnoveného českého života a nic také vhodnějšího ke vzniku nazírání idyllického. „Vlastenecká idylla“ je také název, jejž jsme zvykli přikládati těmto prvým desetiletím českého obrození, těmto letům, která považovala slovo „tichý genius“ za nejčestnější titul pro svého nejdůležitějšího muže a ráda opakovala si s Kollárem, že „tichá pastuchova chýžka více pro vlast může dělati nežli tábor, z něhož válčil Žižka.“ Tímto heslem je vyslovena celá ona nedůvěra ke všemu brutálně heroickému, všecko ono uchylování se k tiché, reálné, pomalé práci na rozdíl od nedočkavé revoluč-

nosti. Jest charakteristické, že naše poesie v prvých svých záblescích nemá mnoho smyslu pro velikost vlastenecké historie, pro její tragiku a slávu. Kollárovi na př., od něhož bychom to zvlášť čekali, leží daleko víc na mysli vysněné staroslovanské idylly nežli heroism české reformace, přes to, že byl protestant! První naši veršující buditelé dokonce nemají už nic lepšího na práci nežli napodobiti pozdní francouzské, německé a polské rokoko a hráti si s pastýřskými selankami. A to zatím, co moderní svět prožívá svou heroickou dobu a co na samém území českého jazyka vychází slunce slavkovské! Tyto titěrné idyllické choutky jsou však něčím více než pouhým opozděným odleskem barokka, rokokové požívačnosti a pastorálních mód předrevolučního režimu; ony mají svůj hluboký kořen v celé tehdejší naší národní duši, měkké, hravé, dětsky rozcitlivělé po smrtelné únavě.

Podobnou atmosféru vytvořila dvě století úpadku i v massách lidu, rozumějme lidu selského. Plamenný zájem pro věci boží dávno již z něho vyvěrával od století šestnáctého a osten útisku a poroby vždy palčivěji vydrážďoval jeho smysl pro vlastní jeho reálné zájmy. Z horoucího táborského mystika a idealisty stal se český sedlák průběhem věků krutého poddanství plnokrevným realistou, jenž odpovídá ironickým úštěpkem, nedůvě-

rou a chytrostí na útisky panských karabáčníků. Poněvadž pak od přírody není letory právě melancholické, hledá za své útrapy odškodnění v tom uzoučkém kruhu, jenž uprostřed stísněného jeho života zbývá pro volnější výbuchy jeho lidství a jeho temperamentu: v písni, v tanci a v těch hlučných festivalech žaludku a smyslů, vířících těl a zpívajících hrdel, jež se zovou posvícení nebo pouť.

Takovým způsobem pohyboval se život obrozeného národa ve formách, které na rozdíl od starého typu heroického kloní se k typu — pokud při vší slabé výraznosti našeho nového národního života o typu lze mluvit — idyllickému. Zavěšoval-li se onen na nejvážnější a nejtěžší věci života, hledá tento štěstí v omezenosti, v malém, v uskrovnění, v resignaci, v klidné pohodě a v teplých závětřích. Z jeho atmosféry jsou vyloučeny nejhrubší ostny pozemské existence, všecko krajní a do dna až rozdrážděné a vášnivé a tím více je v ní místa pro milé skutečnosti života, pro citovou přítulnost a sem tam i veselý, úsměšný ale nikomu mnoho neubližující humor.

Typ tento nalézáme stělesněný v nejčeštějších zjevech naší nové literatury, v Čelakovského „Ohlasu písní českých", po leckteré stránce i v Havlíčkovi, velmi plně v „Babičce" Boženy Němcové a v Nerudovi — v

různých ovšem variacích a stupních dle různosti povah a temperamentu. Tam jsou vyváženy z něho dobré a hodnotné momenty. A je to zase Mácha, duše chmurná a roztoužená, bolestnými nostalgiemi do krvava zraněná, která s několika málo ještě příbuznými duchy, k byronismu tíhnoucími, činí z typu tohoto výjimku. Nemůžeme si však tajiti, že celkem v tom, jak se jím representuje všeobecný vlastenecký život od počátků probuzení, nese s sebou tento typ mnoho titěrného a filistrovského. S ním souvisí všecka ta česká malichernost, povrchnost a bezkarakternost, na niž posud naříkáme. Je to přece jen typ, vzešlý z našeho úpadku, ze zapomenutí toho, co bylo vyvrcholením a pýchou našich dějin.

A jak se obráží starý typ heroický v tomto novém typu? Zajisté jen v elegii a reflexi. Historie stává se tu velikou romantickou vidinou, která hypnotisuje a stravuje přítomné síly; národ, kypící na jedné straně novými mízami, je na druhé ochromován tímto historismem, stále nerozhodnut mezi minulým a přítomným. Ale je příliš slabý a při vší fantastičnosti a romantičnosti v jádru příliš střízlivý a malými zájmy zaujat, příliš idyllicky naladěn, než aby mohl být, co „bývali Čechové“. A tak každý pokus o moderní kopii starého heroismu zvrhá se — jak historie našich státoprávních snah podává dosti toho

dokladů — v žalostné kopie a donkychoterie. Ale tento nový idyllický typ českého života, třebas u malých a prostředních lidí nabyl forem nevábivých, má své vzácné prvky umělecké. Ty se, jak zmíněno, ozývaly už v naší literatuře a můžeme je též sledovati až do sladkých, laskavě měkkých a oblých linií Mánesových, v jejichž vlídném kouzlu jemně splývají v sebe dozvuky idyličnosti rokokové s českým lidovým idyllismem, ale to všecko jsou jen náběhy — do plné slavozáře čisté, veliké umělecké krásy pozvedl je teprv Smetana. On nalezl pro to, co v těchto útvarech obrozeného českého života tíhlo k typu idyllickému, vysoký a ryzí svůj umělecký styl v „Prodané nevěstě“, „Hubičce“ a „Tajemství“. Tato atmosféra idyllické humoristické selskosti byla u národa s eminentní vlohou hudební přímo stvořena pro vznik komické selské opery, Smetana však nejen že povýšil selský idyllism na stupeň uměleckého typu, on jej povznesl i po druhé jeho stránce, té, jíž se on ohlíží po minulosti, po stránce heroismu, obrážejícího se v elegii, reflexi a deskripci. Dalť v „Daliboru“, „Libuši“ a cyklu „Má vlasť“ nejkrásnější plody českému historismu, který na tolika jiných polích zůstal jen neplodnou přítěží a v literatuře nedospěl dále než k bombastickému pathosu historických truchloher a vlasteneckým sentimentalitám dějepisných románů.

Idyllism v opeře.

Myslím, že z toho, co bylo právě řečeno, vysvítá typický význam „Prodané nevěsty“ pro český život. V její hudbě byly s geniální naivitou a bezprostředností vyjádřeny ty formy života, do nichž od dob úpadku uchýlila se českost, zahnaná z veliké světové arény kulturní a politické. Ze života selského lidu, tvrdého a klopotného, z malých jeho radostí a strastí, byla tu kouzlem hudby Smetanovy vykroužena ve slohu humoristicko-idyllickém třpytná růžová číše, přetékající vzácným uměleckým vínem. Jako lehká stříbrná pěna víří a šumí nad ní ouvertura, tento bacchanal rozkoše a rozmaru, sahající k výším genia Mozartova a dále pak proudí a svítí zlatý mok, jehož každou krůpějí je hudební myšlenka, vzácně prostá a naivní a přec neskonale půvabná a melodická — a takto roní se krůpěj za krůpějí, doušek za douškem, jeden z nejzázračnějších proudů štědré, myšlenkami přímo hýřící umělecké invence, všude stejně šťastné a vítězné jak v živlech lyrických, tak i dramatických a malebných, v plastické karakteristice i drastické komice, v plnokrevné rythmice bouřícího lidového veselí tak jako v sladce žalných tónech věrného milování.

Jaký už to sám sebou významný zjev, že prvým umělecky-typickým útvarem, jímž se

můžeme před Evropou honosit, je komická vesnická opera! Jak divně to zní u národa, jenž vyčerpal v dějinách své síly na nejpřísnější otázky mravnosti a náboženství! To první, co má Evropě pak zase říci, kráčí ve stopách graciésní Musy Mozartovy a Rossiniho. Český sedlák, jenž lekal kdysi svět svou táboritskou sudlicí, jde dnes světem jako Jeník, Kecal, Vašek. Může být pádnějšího svědectví o roztrženosti našeho vývoje ve jmenované ony dva typy? Jak měnlivou massou je národ a jak unikavou a složitou věcí je to, co zoveme jeho povahou! Národ Husův a Chelčického dává hudbě to, co v takovém stupni gracie a rozmaru dovedli až dosud jen Francouzové a Italové (neboť i Mozart byl po těchto stránkách více Vlachem než Němcem). Podobný případ je i u Poláků. Ačkoliv přece stáli nad samou propastí národní katastrofy a cítili ji daleko živěji a heroïcky romantičtěji než my, mají v čele své nové poesie, přes veškerý její ostatní vášnivě a extaticky vzrušený ráz — idyllu, Pana Tadeusze. I u nás tomu osud tak chtěl: žádná epopej husitství ani pašije pobělohorská, žádná veliká elegie minulosti neotvírá v Čechách brány umění, ale otvírají je knihy skromných malých osudů, „Ohlas písní českých" a „Babička" a jako nejvyšší výšvih uměleckého ducha v národě: komické opery Smetanovy.

„Prodaná nevěsta" je nejen první v její řa-

dě, ale je typicky z nich nejpříznačnější, mluví za ostatní. Z přísného stanoviska moderní hudebně-dramatické formy je považována sice jen za jejich východisko, po němž „Hubička“ a „Tajemství“ znamenají obrat ke stylu modernímu, pokrok v jednolitosti stavby, v instrumentaci, českosti deklamace atd. Co se však týče ryzosti inspirace, originality a bohatství hudebních myšlenek, kouzla naivity a síly humoristicko-idyllické nálady nepřekonal Smetana „Prodané nevěsty“ žádnou z obou dvou těchto pozdějších svých komických selských oper. Stará operní forma uzavřených čísel nemůže tu vadit účinku, naopak, myslím, ještě jej sesiluje. Vesnická komická opera je jedním z nejfiktivnějších útvarů jeviště a zabíhá na samu hranici toho, co náš bon sens — urážený již tak dost každou operou vůbec — může snést. Předpokládá nesmírně mnoho idealisace, přimhouření obou očí a barvení do růžova. Nesnese mnoho moderních měřítek, chce být brána naivně a trochu anachronicky. Musíme hodně slevit ze svých dnešních požadavků životní pravdy a potlačit všecek svůj smysl pro realism, abychom měli radost z těchto sentimentálních milovníků a milenek v selském kroji národním, v nichž oživují opentlení pastýři a krásné pastýřky z dětských dob opery. Ale sneseme-li všecku tuto nepravdu v textu, postavách a ději, proč by-

chom nesnesli toho, že na místě v nepřetržité deklamaci zpívají v ucelených melodiích — a jiných podobných licencí starší opery? Nehledě ani k tomu, že zpěv ve staré uzavřené formě vyvolává daleko silněji dojem naivity a nálady pastorální nežli pedantická trochu snaha moderní hudby, aby každé slovo a situace byly provázeny a malovány orchestrem, snaha, vyvěrající z potřeby realismu, alespoň vniterného, psychického realismu — ale i bez tohoto se selská komická opera dovede obejít. Neboť ona může mít v moderním umění své místo jen jako šumný, barvitý sen suverenního rozmaru, bujné rythmiky a hravé, skotačivé krve. Nač si jej rušit požadavky realismu a psychologie?

To pravím proto, abych odůvodnil, proč přese všecko lze považovat „Prodanou nevěstu" za dílo dobře moderní, jistým potřebám dnešních myslí a nervů výborně hovící a schopné, aby ve svých kořenech mluvilo za komickou operu Smetanovou vůbec. A na tuto lze, myslím, hledět jako na zvláštní umělecký osobitý celek, neboť ona má celou řadu osobitých rysů, které jí zabezpečují zvláštní význačné místo v dějinách tohoto hudebně-divadelního, genru jenž se zove komickou operou. Smetanova komická opera — mluvím pořád o selské, nepočítaje sem „Dvou vdov" — má svou zvláštní vůni, barvu a pleť hudby a má tedy i také svou individu-

elní, řekl bych, filosofii, přinášející nový živel do všeobecného vývoje opery komické.

* * *

Třeba si jej v krátkosti zrekapitulovati, aby věc jasněji vysvitla. Původ opery vůbec dlužno hledati, jak známo, ve dvou zdrojích: v pastorálnim idyllismu pozdní renaissance XVI. a XVII. století italského a v mlhavé reminiscenci na hudební prvky starořecké tragedie, tak jak byly živeny klassickým dramatem francouzským. Všechen vývoj opery je nesen proudy, tekoucími z těchto dvou pramenů, proudy, všelijak se křižujícími a přelévajícími, tu slábnoucími a zanikajícími, jinde zas v nové síle na povrch vyvěrajícími.

Pastorální idyllism možno považovat za pramen starší, ale umělecky méně ryzejší a méně plodnější. Byl pěstován jmenovitě ve střediscích dohasínající velké epochy italské, jakožto jeden z úkazů jejího úpadku a jako výkvět hyperkultury a pseudokultury dvorské. Hlavní kolébkou jeho byla Florencie. Z Italie rozšířil se po západní Evropě a jmenovitě silně se vyvinul za doby Alžbětiny v Anglii, kdež si vyžádal i leckterou oběť na geniu Shakespearovu.

Tento idyllism, jenž obdařil literaturu problematickými dary rozvláčných pastýřských románů, nečitelných dnes a odporných svým

kudrlinkářstvím, vodnatým sentimentalismem a zápachem líčidla, měl v sobě mnoho od základu jalového a lživého a jistě má v podstatě Nietzsche pravdu, shledává-li ve své „Geburt der Tragoedie aus dem Geiste der Musik" osudným, že se opera zrodila z tohoto ducha, z idyllické tendence tohoto druhu, mělké a slabošské proto, že jí scházel tanec humoru nad hlubinami bolestí, že nebyla vzdušným růžovým mostem přes propasti tragiky, nýbrž, že prýštila z ploché optimistické illuse o člověku přírodním jakožto člověku dobrém a o nějakém mimokulturním zlatém věku lidstva, jak tuto víru později sformuloval Rousseau. Tento idyllism nezanechal v žádném umění oněch dob nic velikého, neboť nebyl — a nemohl ani být — světovým názorem geniův, nýbrž jen chvilkovou kratochvílí epigonských a formalistních talentů, amateurů a aristokratického obecenstva. Neměl svěží jiskrné krve, hry a tance, byl těžkopádný, rozvláčně mnohomluvný, kudrlinkovitý a sentimentální, ne z vroucích potřeb nitra, ale více ze suchopáru erudice a nudy dvorského života vyrostlý.

Pochopitelno proto, proč podlehal vždy více druhému proudu, do něhož přísné století sedmnácté vtělovalo své nejlepší umělecké touhy, proudu heroicky-tragickému. Velký vážný styl klassického dramatu francouzského lákal do svých drah i mladou hudbu o-

perní, až po dlouhém tápání vypracovala se „opera seria“ z útvaru pouze přepychového a dekorativního, jen choutkám pěveckých virtuosů a barbarským pudům davu hovícího, v rukou Gluckových na tragicko-dramatický sloh přísné čistoty a velebné prostoty.

A do těchto dob, kdy tělesa operních útvarů nalézala se ještě ve stavu klihovatém a neztvrdla dosud v pevné kostry samostatných a uzavřených genrů, spadají počátky komické opery. Byla dítkem zmíněného pastýřského idyllismu, počala látkami mythologickými, sestupovala však odtud vždy dále na půdu veselohry a přítomnosti, nežila však ještě dost samostatným životem, nýbrž spokojovala se ponejvíce existenci pouhé kratochvilné episody a mezihry k vážné opeře. Ale podporována veselým, požívačným duchem rokoka, bujela vždy bohatěji, stírala vždy více ráz antikisujícího idyllismu a stávala se vždy více komickou i aktuelní. Idyllism počala nahražovati espritem, vyrostla už za druhé polovice minulého století v Italii a ve Francii v důležitý samostatný útvar a rukou Mozartovou byla pozdvižena na výši formy, velké opeře nejen že rovnocenné, ale v mnohém ohledu ještě i před ní kráčející a otvírající hudbě nové obzory. „Figarova svatba“, opera komická, byla skládána před „Donem Juanem“, klassickou operou vážnou, operou oper — ale zpola vlastně také

komickou, širokým, bezmála shakespearovským humorem prolnutou.

Mozartem provalil se poprve zase ve větší síle na povrch živel, velkému těžkopádnému stylu vážné opery protichůdný — ale idyllickým sotva může být zván, spíše humoristickým v ryze uměleckém slova toho smyslu. Idyllism zavírá se rád do primitivních útvarů sociálního a citového života a hledí je rozehřát na útulnou temperaturu štěstí v malém, omezeném, prosťoučkém. Z hudby Mozartovy vanou však nejsublimovanější a při vší dětinné naivnosti jeho genia přece jen raffinované essence přezralých kulturních útvarů, složité parfumy rokokových budoarů v samý předvečer revoluce — tak jako vůbec už je karakteristické, že látku k jeho klassické komické opeře mu dala komedie Beaumarchaisova, šršící revoluční elektřinou doby. A všechen mozartovský půvab hudebních linií, všechen jeho křišťálový jas harmonie, všecka tato graciésnost rythmů nevyznívá tu v útulný, teplý idyllický dojem, spíše v intellektuelní rozkoš vysokého humoru a destilované, suverenní formové krásy.

V Mozartovi vykvetlo, co měl v sobě umělecky nejčistšího půvabný duch rokoka, s jistou ovšem příměsí německé vroucnosti citové. Ale hned po tomto nevyrovnatelně kouzelném tanci amorettů přivalily se nové hromy bouřících heroických útvarů a pathetické

romantiky. Klopotný přechod do nového století, těžký porod nové společnosti, v třesku revolučních a napoleonských zbraní, to všecko roznítilo v duševním světě evropském touhy a tendence, psychologii starého režimu úplně protichůdné: titanské vzpírání se, žízeň po velkých heroismech. Beethoven rozpoutává všecky jazyky hudby v hromový tragický pathos a vede výrazové schopnosti tónového umění k nejvýše dosažitelným výšinám.

Současně jde rozvoj velikého stylu ve vážné opeře přes nabubřelou „velkou operu" Spontiniho a Meyerbeera v pokračujícím řetěze až k hudebnímu dramatu Wagnerovu, zatím co na poli instrumentálním dospěl velký pathetický styl, napojený mimo to vlivy moderní byronovské a hugovské romantiky, k Berliozovi a Lisztovi. Smysl pro hravé, rozmarné a půvabné vždy více mizel, čím chmurnější byla fysiognomie století a čím více se ukládal na jeho spánky pot těžké práce a zápasů. Musa hudby kráčí se zkrváceným mečem, svěřujíc se ruce Wagnerově, na vysokém kothurnu, stává se pak věštkou mysticko-tragické filosofie, vyrostlé z kmene pessimismu Schopenhauerova, ba na konec i katolickou jeptiškou.

Komická opera ustoupila tedy z onoho vynikajícího místa, na něž ji byl postavil Mozart; největší komponisté vrhají se na těžké

problémy instrumentálního výrazu a nového dramatického stylu a ji bagatelisují. Od „Lazebníka sevillského“ vykazuje vývoj její už málo jen pozoruhodného, vyjímaje u Francouzů, u nichž je stále pečlivě pěstována a kdež stává se dokonce jedním z typických útvarů národního umění. Oni — v prvé řadě Auber, Boieldieu a Adam, — propůjčují jí vervu a lehkost gallské krve, duchaplnost formy. Ale tím i usedá se ona u nich vždy více v pevnou tradicielní formu, zaráží svůj vývoj, zpovrchňuje a ve svém psychologickém pozadí neposkytuje nic pozoruhodného; v technice a dramatickém výraze zůstává pak až do nejnovějších dob za reformou, provedenou ve vážné opeře Wagnerem. Hlavní její účinek leží v pikantnosti, espritu a v lesku formy. Pelu naivity a idyllického kouzla nemá, na to je příliš pařížská. Duchem bližší jsou za to Smetanovi komické opery Lortzingovy, nejen svým lidovým rázem, ale i svým rysem dobroty a vroucnosti, nesou však příliš zjevně pečeť doby předwagnerovské.

Od let čtyřicátých, kdy skládali Auber a Lortzing své poslední komické opery, delšího života schopné, možno proto bez přepínání považovat „Prodanou nevěstu“ za prvý nový významnější krok ve vývoji tohoto genru. Zde se ho chopil odchovanec schumannovské romantiky, lisztovské hudby programní a

přesvědčený vyznavač nových hudebně-dramatických principů wagnerovských. Šetrně zacházel sice zde ještě s tradicionelní formou komické opery, nerozbil ji hned na ráz a nepřelil ji do nových forem. S pietou ponechal jí starou stavbu mozartovskou, ale přes to ve starých těchto formách koluje už svěží krev. Nevyčerpatelné je tu bohatství a střídání modulačních a instrumentálních barev a stejně nevyčerpatelný je tu proud motivů, themat, hudebních myšlenek, řinoucích se v panenské čistotě vroucích melodií, jinde zas bohatě se pěnící v thematickém roztřepení komické karakteristiky. — Jsme tu nejen na výši dokonalé techniky, ale i tváří v tvář jednomu z největších divů štědré, geniální, marnotratné přímo vynalézavosti, jaké dějiny opery vůbec znají. Z myšlenek, které tu Smetana jen tak mimochodem trousí a k nimž se pak už třebas ani nevrací, mohlo by být dobře živo několik jiných oper. V moderním stylu hudebně-dramatickém, dávajícím rozrůstati se celé opeře z několika málo základních příznačných themat a točiti se až do konce kolem nich, leží mnoho ctnosti z nouze, mnoho ústupků vůči chudé a malé tvůrčí potenci epigonů. Naproti tomu tato stará přezíraná dnes forma posloupných čísel, vícekrát se nevracejících, vyžaduje takového královského přímo bohatství invence, že jen také králové hudby

si ji mohou ještě dnes s úspěchem dovolit. „Prodanou nevěstou“ prokázal Smetana, že mezi ně patří.

Ten, kdo neuznává za samospasitelnou v tvorbě žádnou formu samu samu o sobě, ani starou ani moderní, kdo není fanatikem polyfonických umělůstek, kdo ví, že není posledním cílem operní hudby jen a jen karakterisovat a být pedantickým a otrockým stínem deklamovaného slova, u koho o ceně hudby nerozhoduje thematické její rozpracování a ornamentika a pouhá dovednost ve splétání a zapletání motivů, jaké lze ve škole se naučit, ale u koho rozhoduje to, čemu se žádný umělec naučit nemůže a co tedy i hudebník si musí přinést už na svět: dar iniciativy, božská jiskra ideje, schopnost rodit útvary, které samy o sobě, s užitím jakékoliv techniky a formy, jsou krásné, to jest výrazné, reliefní, praegnantní, prosté a výmluvné — v očích toho nebude nikdy zmenšen význam „Prodané nevěsty“ její starou formou, naopak to, že jí ještě ve svých letech dovedl Smetana s takovým plným vítězstvím užíti, bude mu nejskvělejším svědectvím jeho genia.

Ale co tu je vlastně největším tvůrčím činem: celé dílo voní a je napojeno mizou země i plemene. Individualita skladatelova je tu jen vypjatým orgánem hudební osobitosti národní. V bujných vírech veselých

proudů, v půvabných čarách melodií, ztepilých a sladkých, jako tančící těla dívek, v těchto architekturách tónů, ve zlatém a duhovém oparu se chvějících, v této lahodné pastvě i pro ucho nejintellektuelnější, v tom všem rozpoznáváte hudební formy, jimiž lid českých vesnic si ozlacoval klopotu svého života na drsných hroudách svých rolí, slyšíte v tom rythmy, jimiž se otřásala podlaha jeho hrubých a dusných tančíren. Jaký triumf idealisace a stylisace! Jak tu je prozářeno a sevzdušněno a do vysoké sféry umělecké povzneseno, co žilo dříve jen v primitivních formách lidových! — ale jak je to provedeno bez urážející nápadnosti, bez ostentativní programovosti, s nenuceností plné a ryzí individuality, která snad ani není si toho vědoma, jak příkré protivy v sobě slučuje a vyrovnává!

„Prodanou nevěstou" je pro světovou říši hudby dobyta nová provincie, provincie česká, a do unaveného těla komické opery, tak unaveného, že v téže době klesá Offenbachem na travestující operettu, je vehnán proud omlazující nezkažené krve. Nejlepší vymoženosti hudebního vývoje jsou tu spojeny v neobyčejně šťastný souzvuk; mozartovská naivita, humoristická kresba a čistota stylu s melodickou sladkostí italskou; koncisnost a půvah francouzské komické opery s poetickou vroucností německých romantiků

i s harmonickou a instrumentální technikou školy Lisztovy. A pod tím vším a v tom všem české lidové útvary melodické a rythmické a nejspodněji pode vším, tam, kde přestává být hudba jen soustavou zvuků a kde se z ní ozývá psychologie a filosofie, tam dole na dně šumivého poháru, jenž sluje „Prodanou nevěstou", rýsují se v jemné usazenině prvky onoho zorného úhlu na svět, onoho zvláštního pocitu života, jejž jsem shora nazval druhým, idyllickým typem českého života.

* * *

Komická opera Smetanova.

Ve svých komických selských operách — mluvím o nich jako celkovém útvaru — vzkřísil Smetana hudebně idyllism právě v době, jejímž duševním potřebám mohl on, jak by se zdálo, nejméně odpovídat. Bylo to v létech, kdy Wagner hnal operu do nejkrkolomnějších srázů heroicko-tragického mythu, mezi posupné nordické reky, do říší mystické erotiky a gigantických vášní, řítících se na konec v černé prohlubně nihilismu. V letech, kdy módní filosofií byl pessimism a smutný positivism a kdy v literatuře zahajovala se právě vyhlazovací výprava proti všemu zidealisovanému, líčenému, do růžova barvenému.

To ovšem bylo jinde. U nás však vězelo ještě všecko — až na několik pozdních dozvuků byronismu v literatuře — po krk v idealismu a optimismu. S největší důvěrou a nejrůžovějšími představami byly zahajovány nové politické výpravy proti Vídni a veřejný život tonul ve spolkaření a slavnostech, tedy v atmosféře růžových uspávajících illusí. Neboť co jest pro dnešního průměrného našeho člověka spolek jiného nežli prostředkem k ukájení potřeb, jež v podstatě své mohou být zvány idyllickými? než takovým útulným závětřím, do něhož se utíká z denní vřavy, z pustého hemžení? Koutkem, v němž sedí těsně druh vedle druha a hřejí se teplem, jejž společně vyvinují a oblažují se představou, že při tom konají něco pro vlast a národ důležitého? Fantastický historism byl jen soudružným toho zjevem, druhou stránkou téže věci. Neboť lidé, žijící způsobem malým a pohodlným zachycují se tím raději imaginárně o věci veliké a nedostižné.

Jak po stránce idyllismu tak i historismu tvořil proto Smetana přímo ze svého prostředí. Ale nevěda a netuše, vykonával tím už kus svého širšího evropského poslání. Tvořil pro Evropu budoucích desetiletí, pro Evropu unavenou Wagnerovým velkým, nervyrvoucím stylem, nemocně rozblouzněným transcendentalismem a katolicko-mystickými

recidivami — poslání ovšem, které teprve nyní po své smrti počíná za hranicemi plnit. Ale ono bude časem splněno, poněvadž onen útvar idyllismu, jejž podložil Smetana hudbě svých komických oper, je pln úrodných životních zárodků a vychází vstříc silně pociťovaným tendencím moderního ducha a moderních nervů.

Slovem, tento idyllism jest protiváhou heroicko-tragického napjetí, jehož duch na dlouho nesnese, lahodnou koupelí, v níž duše ráda spočine, když s nohama zakrvácenýma a zrakem vyděšeným zastaví se po delším slézání titanských srázů, strmících nad propastmi velikých životních problémů. Zde jsme za větrem, zde je ticho, teplo a výslunno, zde kvetou růže a klokotají slavíci, v tomto uzavřeném zákoutí, nad nímž svítí věčně čistý blankyt a pod nímž okraje propastí jsou zakryty kvítím. Venku zuří bouře a rozráží spousty giganticky rozpjatých mraků o štíty hor, tam tmí se hlubiny zoufalství a bednou kosti v žáru hoře. Zde však je klidná pohoda; jsme zde v atmosféře ohraničené a uzavřené, ve vlahém, vonném oparu, v němž se konejšivě a sladce dýše; v ovzduší starosvětských selských lidí, od základů dobrých, s křehkostmi, vyvolávajícími nanejvýš jim vlídný smích, mezi dívčími postavami holubičí něhy; mezi malými osudy, kde zápletky a spory jsou nadhozeny jen proto, aby je-

jich vyrovnáním vystoupil se sladkostí tím opojnější pocit klidného, zlatistého štěstí.

Stojíme tu ovšem před námitkou, má-li duch a umění právo na takovéto zastávky? není-li toto štěstí uzavřených obzorů štěstím duší malých, pohodlných a zbahnělých? Či při nejmenším: není-li to něčím inferiorním, uměleckou prací druhého řádu, jež nesnese srovnání s uměním heroických a nekonečných obzorů?

Námitky tyto, třebas theoreticky značně zdůvodněné, Smetana ve své tvůrčí praxi skvěle vyvrací. Atmosféra jeho komických oper klade, pravda, myšlence a cítění meze dost úzké, je v ní cos resignovaného a ohraničeného, celé sféry uměleckých úkolů jsou z ní vyloučeny. Ale za to je jí tím větší, těžší a tím také vděčnější úkol dán: odškodniti za tuto omezenost obzoru a za toto mělké zvlnění tím intensivnějším pocitem plnosti a sladkosti života. A to jest právě v umění tím nejnesnadnějším! Právě velký tragický styl jest to, na nějž se nejraději vrhají začátečníci. V krvi se brodit a v orkánech vášní bouřit dovede péro leckterého hudlaře. Sladkost, plnost a tichá, veselá pohoda v umění je však jen údělem a tajemstvím zralých mistrů a ocenění jejich věci vytříbeného vkusu.

Komické opery Smetanovy stojí v tomto ohledu nad různými nafouklými, jalově hlu-

čícími a dutými hudebními dramaty epigonů Wagnerových o tolik, oč stojí malá, zralá, vonná broskev se stříbrným svým pelem a nahromaděním šťáv nad velikou, ale prázdně naduřelou a vodnatou dýní. I nad jakoukoli příhanu malichernosti a šosáckého pohodlí je povýšena jejich idyllická atmosféra. Z hudby jejich nečpí lenivá, ztuchlá vůně starosvětských prádelníků a teplých zápecí, ale svižně a opojně koluje hudby této krev a všecka je ztopena v blankyt a slunce. Pravá hudba pleinairu, z níž přímo cítíte široký dech vonných luhů a šepot hájův a nade vším tím vysoce rozklenutou oblohu, rozechvělou jásotem skřivanů.

Je to tedy hudba optimistická, zvučící možností pozemských rájů, pějící čisté radosti dobrých lidí. Ale optimistický tento horizont nesnese výtky, že by byl dílem plochého cítění a mělkého názoru. Tento idyllism není uzavřen před bolestmi a slzy světa z úzkoprsosti, necitelnosti anebo dokonce z požívačného cynismu. Zná ty bolesti, ví, že kolkolem rozkládají se propasti hoře a bídy, ale s tím láskyplnější zaujatostí staví nad těmito pessimistickými srázy svá hnízda, plná intimního tepla, roztouženého cukrování a jásavých šveholů, Je to jen jiná cesta k překonání života než je heroism — tak jako jí je i každý umělecký humor — překonává jej tím, že jej vtěsnává do úzkého obzoru

a vyhání v tomto úzkém kruhu na nejvyšší stupně hustoty atmosféru radosti a dobroty.

A kdo by ještě nebyl dosti přesvědčen o tom, že komické opery Smetanovy nevzešly opravdu z pouhého jen nazírání idyllického a že optimism jejich není vlastně ničím jiným nežli vášnivě radostným, růžově planoucím snem o štěstí, jakého život nedává, snem, jenž chce být vítězným překonáním skutečných útrap a pessimismu živého, ten jen nechť si vzpomene, že z trojice těchto oper byly dvě, „Hubička" a „Tajemství", komponovány v době hluchoty, kdy osud podal Smetanovi kalich tak hořký, jakého málokterému se dosud dostalo umělci. Wagner, stojící v téže době na zenithu uměleckého a lidského štěstí, komponoval svá pessimistická hudební dramata, svou trilogii o prstenu Nibelungově, končící zkázou bohů a hrdin a pokoušející se vyvolati hudbou záchvěvy tragické rozkoše nad zánikem schopenhauerovské „vůle" a umrtvením života — Smetana, jenž procházel v téže době výhněmi neskonalého utrpení umělce i člověka, osvobozoval se od něho „Hubičkou" a „Tajemstvím". Kde bylo více heroismu, heroismu opravdu živého a uměleckým skutkem se osvědčujícího?

Při nejmenším stačí to však alespoň k poznání, že idyllismus Smetanův ve svých psychologických a ethických kořenech není ni-

jak inferiorní u srovnání s velikým tragickým stylem. Umění může oproti sveřepým útokům života nastavovati dvojí štít, brániti se před ním dvojím způsobem; buď tím, že se obleče do tvrdého krunýře vznešené tragiky a kráčí neohroženě jeho ohněm a hrůzou. Anebo tím, že se zahradí před ním do snů, v nichž planou barvy, jakých on nezná, v nichž proudí city, jakých reální lidé ve své křehkosti a polovičatosti nejsou schopni, v nichž září osudy, jakých skutečnost v tak nezkalené radostnosti nikdy nemůže poskytnout. A tyto sny zpívají a tančí v komické opeře Smetanově.

Není to však snivost chorobně rozkochaná, do nekonečna rozlehlá a v nekonečnu se ztrácející. Všecko v této hudbě má určitý tvar, pevnou konturu a relief, každá myšlenka je náležitě vystouplá a zaokrouhlená a realistické prvky libretta — na tehdejší dobu a na komickou operu je jich tu dosti — pomáhají ji udržovati při zemi. Dává se sice často unášeti na perutích vroucího citu výše než při běžném slohu komické opery bývá zvykem, blouzní a kochá se v čarovných sladkostech, nemůže se od nich odtrhnout, provádí je měnlivými světly a barvami stále nových a nových modulací, ale vždy ještě v pravý čas si vzpomene a jako proudy vodotrysku klesá zase dolů k lidskému, pozemskému, s úsměvem všeobjímající dobroty. To

jest tuším nejpříznačnější formule Smetanova stylu, ustálená jeho figura thematická a melodická, jmenovitě v partiích erotických: blouznivý výšvih, sladké rozkochání a kolébavý sestup s konečným rozplynutím se jako v jediném dlouhém sladkém polibku.

Není to hudba espritu, je to hudba srdce; hudba ne výsměšná, ale vždy dobrá, milá, laskavá. Dovede být bujnou a bouřit ohnivou krví, ale vždycky zůstává cudnou, tak jako všecko umění zdravě a silně plemenné, neboť cudnost je jednou z podmínek čisté rassy. Opar, do něhož hudba Smetanova stápí své Mařenky a Vendulky, dává při všem eroticky rozkošném svém rázu proniknouti z těchto lahodně prostých bytostí jen kouzlu jejich duše; činí je žádostivými srdci, nikdy ne tělu. Vůbec všecko v hudbě Smetanově mluví k srdci, především k srdci, méně k mozku, ještě méně k nervům a nejméně k smyslům. Jakoby z ní zírala vlídná a soucitná tvář, jejíž oko zalévá se vláhou něhy, zatím co se ústa usmívají, žvatlají a jásají.

Jenže množství dobroty bývá s množstvím ducha a života v obráceném poměru; dobrák je až příliš často synonymem omezence nebo neživotného slabocha; horizont soucitu bývá příliš sevřený a páchne plačtivým sentimentalismem anebo dokonce atmosférou špitálu. I těmto úskalím vymyká se však šťastně hudba Smetanova, a zásluhu toho má zase

její půvab, její lehký tanec a švih, její duchaplná hravost, její jiskřivá temperamentní krev, její výslunný, jásavý a široký obzor. Je v ní spíše překypující nadbytek nežli nedostatek života a síly. Ale hloubka a něha citu, jenž ji prožívá, jsou dalšími svědectvími, že tato radost ze života — imaginární, sněná radost — má sloužit jen k osvobození z reálných, velikých bolestí. Kdo dovedl složit sextet z „Prodané nevěsty", partie Vendulčiny nad kolébkou, píseň Blaženčinu v „Tajemství", ten znal hluboce záchvěvy srdce v bolestech a křečích rozhodujících okamžiků a ten nemohl užívati idyllického a komického slohu za jiným účelem, než aby tomu, co v realitě vážně bodá a pálí, dal prozlacenému a prozářenému hráti v rozkošných a sladkých formách a pod zorným úhlem humoru.

*

Neboť nezapomeňme, že tu mluvíme o operách komických; třeba si proto povšimnouti i humoristického živlu v jejich hudbě. Není ho tam ovšem více, než pokud povaha hudby toho dovoluje. Komické ve vlastním svém slova smyslu jakožto „směšné" vymyká se přímému hudebnímu vyjádření. Hudba sama o sobě, hudba absolutní, nikdy nemůže popouzet k výsměchu, ba i úsměv může budit jen zřídka. „Nikdy nejsem vesela, když

slyším hudbu ladně znějící", praví Jessika v „Kupci benátském". Vždycky spíše rozbolí než rozesměje. Každý známe melancholii, vanoucí i z nejryčnějších tanečních kusů. Tím méně může hudba nutit k pocitu směšnosti. Z té jednoduché příčiny, že hudba je čisté nitro a čistá forma, či dle mystické theorie schopenhauerovské přímou emanací vůle jakožto podvědomého prakořenu a podstaty všeho bytí, že nemá tedy co činiti s intellektem. Ale komičnost je právě jen věcí intellektu, je citovou výslednicí rozporu mezi velikostí ideje a malichernou trpasličí zrůdností vnějšího zjevu. Hudba však nemá přímo co činiti s idejemi a také ne s vnějšími zjevy, neboť jest pouhou formovou abstrakcí, která prostřednictvím tónového materiálu dotýká se jen za pomocí analogií a paralel zevního hmotného světa. A to je také to jediné, co může vytvořit na poli komiky: těžiti ze vzdálených analogií rythmických a harmonických a posilovat takto malbou a charakteristikou komické živly literárně, totiž librettem dané. Nemylme se v tomto ohledu; mluvíme-li na příklad o rozkošné komičnosti Mozartovy hudby, mějme na paměti, že naše komické dojmy jsou tu živeny jen textem a divadelní hrou; ale kdo by nevěděl z libretta a z jeviště, že Leporello a Mazetto jsou figury komické, bude z příslušných jim partií hudebních míti pou-

ze dojem půvabu a formální krásy, nikdy ne však grotesknosti.

To platí o všech komických operách, tedy i o Smetanových. Komičnost jejich leží toliko v pokusech o bizarní karakteristiku, o posílení směšných živlů těmi zvláštními jistými figurami rythmickými, zvláštními tempy, na př. rychlým, štěbetavým opakováním jednotlivých frásí, kudrlinek, v pokusech o drastickou malbu atd. — ale odmyslete si z partií Kecalových slova a mimiku a z komičnosti vlastní hudby nezbude nic. V „Hubičce" není téměř ani této komické povahomalby a v „Tajemství" ztrácí se ona hned po prvém jednání v živlech naprosto seriósních, místy — jako ve večerní scéně na Bezdězu — ve fantastice hrůzy.

Co však o oněch sit venia verbo komických živlech ve Smetanově hudbě lze říci, je to, že kdekoliv se vyskytují, jsou vyhnány až na samý kraj sil, hudbě propůjčených, Neboť Smetana je jedním z největších hudebních karakteristiků a malířů, jací kdy byli. Největší jeho triumfy leží — jak dále ještě bude ukázáno — vždycky spíše v tónové reprodukci zevního světa, nežli v reprodukci mystických tajů duše a tato mohutná síla karakterisační, tato schopnost, přiblížiti hudbu k realitě tak daleko jak jen je možno, uzpůsobovala ho k hudební karikatuře, pokud jen ona je možna. Každé ana-

logie, jaké jen rythmus, harmonie a melodika se hmotnými zjevy a postavami z lidu může poskytnout, je tu plně využito. V drastickém a plastickém výrazu groteskních námětů nebylo od dob Mozartových snad většího nad něho mistra, k čemuž ještě pak přistupují v „Hubičce“ a „Tajemství“ vymoženosti moderní doby: široká škála orchestrových barev, vždy bohatší polyfonie a vždy realističtější deklamace.

Ale daleko spíše než o vlastní komice lze u něho mluvit o humoru, to jest o humoru v širokém uměleckém smyslu slova jakožto emoční výslednici zvláštního sečlenění a protikladů jistých psychických motivů. V tom smyslu, kde humor je daleko více než pocit směšného, něco daleko vyššího než je posměch nad karikaturou, ubohostí a zvráceností, ale kde je obzíráním života s vítězné výše, jistým zorným uhlem naň, jistým způsobem triumfu nad jeho nerozumnostmi, pendantem či chceme-li rubem tragicko-heroického názoru. Ba často s ním i těsně sousedí a splývá. A je to právě hudba, která poskytla nejvýmluvnější toho vzory; myslím totiž v symfoniích Beethovenových. Charakteristická jejich formule: prvá věta, beroucí v titanském vzepjetí bolestného heroismu na sebe všecky bolesti světa, ve druhé tiché kontemplativní lyrické oddychy larga, ve třetí scherzo prudce vířivé a groteskní, a jako

čtvrtá triumfálně opojné finale, heroism radostný a vítězný — posloupnost těchto čtyř živlů, představujících čtyři různé světy psychické a ethické, skládá dohromady velkolepou architekturu ideové dramatiky, v jejímž výsledním dojmu sváří se tragika s grandiósním humorem. Výrazem jeho jsou jmenovitě scherza a nikdo neoznačil šíř a hloubku jejich humoru lépe, než Rubinstein, přirovnávaje je k šaškům v tragediích Shakespearových. Je tuším jasno, z čeho vyrůstá tento vysoký humor. Ne z hudby samotné, neboť ta nemůže více nežli svými tempy, rythmy a figurací vzbuzovat vzdálené názvuky na nálady truchlé či radostné, na ideje zápasu, vítězství neb pádu a p. — ale z čeho vyrůstá, to je posloupnost, dramatická dynamika těchto nálad a idejí.

Takové beethovenovské scherzo mělo by budit samo o sobě svým třepetavým bujným rythmem obyčejně jen prosté suggesce veselí, ale slyšeno ve chvíli, kdy nám ještě všemi nervy bouří heroism anebo velebné zadumání předchozích dvou symfonických vět a kdy víme, že po něm zabouří ve čtvrté hromový jásot radosti, nabývá zcela jiného dosahu ideového a v pozadí jeho vidíme mihati se i propasti i výšiny života, jeho bláto i slunce, jeho nízkost i slávu, všecko v jediném chaotickém divokém tanci, jehož jméno jest právě — humor.

A podobným způsobem — třebas cestou jinou a s výsledkem docela jiným — povznášejí se k němu i Smetanovy komické opery. Mohou to tím spíše než hudba absolutní, že jakožto opery mají svůj literární text, jemuž je podložen určitý postup idejí, schopných vyvolati určité emoční ozvuky. Tento postup je zde ovšem jiný než ve jmenovaném příkladě Beethovenově — a také mi ani nenapadá tvrdit, že ho Smetanovi librettisté s nějakými zvlášť vědomými a hlubokými úmysly tvořili — je prostě diktován běžnými veseloherními náměty textů, je to ustálená typická a šablonovitá už veseloherní formule: zápletka a vyrovnání.

Zápletka ovšem jen lehká a na tolik jen bolestná, pokud meze idylličnosti to připouštějí; spočívajíc tu v domnělém prodeji nevěsty, tam v boji o hubičku — v „Tajemství" je ovšem vážnější, z těchto mezí idyllického značně vykročující. Tato zápletka nemůže však sama o sobě vložit do hudby humor. Ten je v našem nazírání, v nás, kteří přehlížíme celý děj a víme předem, že vše dobře skončí. Ale ta Mařenka, která naříká pro ztracený lásky sen, ta Vendulka, již osten potupy žene mezi pašery, ten Kalina, jenž hledá poklad frátera Barnabáše ve sklepeních Bezdězu, ti všichni stojí uprostřed zápletky, trpí jí a hudba jim proto musí propůjčiti všecky své vážné akcenty bolesti,

touhy, vášně. To zmocňuje a vysoce komplikuje požitek této hudby; ucho a srdce cítí s hrajícími postavami a stojí s nimi naivně a oddaně uprostřed těchto zápletek a zmatků, ale intellekt stojí za tím a nad tím a má ze vší této sentimentality a seriósní vášně svou humoristickou rozkoš. Jen si trpte, ať tím lépe si zasloužíte a oceníte pozdější štěstí! zdá se k nim volati s blahovolným úsměvem.

A skutečně toto utrpení zápletek je tu rozvinuto a zdržováno jen proto, aby tím hlučnější byl jásot, aby tím citelnější byla rozkoš a krása konečného vyrovnání. Celý děj tu k němu se schyluje a směřuje, v tom je dramatický nerv těchto oper a v tomto konečném sladkém rozplynutí se zmatku v pořádek, sporů v mír, zápletek v soulad, nedorozumění v pochopení, v tom leží právě onen živel vysokého uměleckého humoru, o němž tu je řeč. Nerozumnost náhod, krátkozrakost a křehkost lidí, všecko co plodí zmatek a svár, je zde měřeno na závěrečné idejí ideální harmonie, na vysokém snu o absolutním smíru, pochopení, lásce a štěstí. S výše tohoto snu jeví se pak všecko předešlé kutění lidí směšným a odpustitelným a veliká distance mezi minulou zápletkou a tímto vyrovnáním je zdrojem radostného duchového požitku. Řekne se ovšem, že prvky tyto byly Smetanovi hotově dány v libret-

tech a že na nich není nic obzvláštního, že je nalézáme skorem v každé komedii. Ovšem, sestavení těchto dramatických prvků nebylo dílem Smetanovým, ale hudba jeho je to, která z nich dává teprv v celé síle a kráse cítiti onu skvostnou rozkoš humoru. Kouzlo jeho bylo položeno zde úplně do rukou hudby. Kdyby byla banální a bezvýznamná, nebyly by „Prodaná nevěsta“ a „Hubička“ ničím více než veselými příběhy ze selského života a ani by nám nenapadlo hledati tu nějaký takovýto ideový podklad.

Je-li však hudba vůbec ze všech umění nejlépe povolána k tomu, aby posílila a dala v plném, živém kouzle cítiti dojem vyrovnání a souladu po rozuzlených zápletkách — vždyť již slovo harmonie samo je synonymem hudby! — pak nebylo tak hned komponisty, jehož individualitě by úkol ten tak svědčil, jako Smetana. Tato závěrečná vyrovnání jsou polem, kde může nejšťastněji uplatnit svou bujnou rythmiku, svůj temperament, své melodické sny o radosti života. „Dobrá věc se podařila, věrná láska zvítězila“ jásá celá ves na konci „Prodané nevěsty“, dávajíc tak se znásobněnou intensitou odpověď k otázce, v jejímž znamení počínala opera. „Proč bychom se netěšili, když nám pán bůh zdraví dá?“ Tato prvá slova úvodního sboru, toť prostá radost z holé životní existence, naivní klad života, „těším

se proto, že jsem" — ale nyní je desetkráte více příčin k radosti, neboť zmizely zmatky a spory, které tuto radost několika dobrým lidem kalily a srdce milenců a jejich duševní bystrost zvítězily nad úklady a nedorozuměním. V celém svém trpaslictví odráží se nízká vypočítavost Kecalova a pitvorná hloupost Vaškova od tohoto triumfu zdatnosti, dobroty a lásky a opojné štěstí rozlévá se z dvojice Jeníka a Mařenky po celém jejich prostředí.

I nad Vendulkou, padající na konec s polibkem v náruč Lukášovu, jásá celá scenerie jarního nitra a hudba, plná rosy, vůně a skřivánčích trylků, prolévá mezi výskotem slzy sladkého blaha. Humor „Tajemství" naproti tomu spočívá v tom, že reálné a lidské vítězí nad domněle mystickým a nadpřirozeným. Démonická hrůza rozplývá se na konec v idyllicky klidný souzvuk šťastných srdcí, tak jak to je symbolicky provedeno už na základním motivu, jenž zabarven ponuře a hádankovitě sloužil prve za příznačný motiv tajemství frátera Barnabáše, ale ve svém závěrečném jásavém zabarvení dává k „tajemství" humoristicky vítěznou odpověď. Tato závěrečná vyrovnání jsou korunou a nejkrásnějším výkvětem Smetanova idyllismu a uvidíme dále jak dovedl tento živel povznésti do sféry ještě vyšší v „Libuši".

Ale všimněme si psychologického pozadí

tohoto humoru: co v něm udává tón, to není studený vysměvavý intellekt, ale vždy srdce — ne chytrá intrika, ale „věrná láska zvítězila“. Humor tedy ne chladně rozumový, ale citově vlahý, ethickým teplem prohřátý, v tom ohledu ryze slovanský a daleko příbuznější humoristickému sentimentalismu germánskému, jmenovitě anglickému, nežli humoru kmenů latinských, espritově suchému, v citech povrchnímu, jen prskavkami vtipu a situační komikou působícímu. Rozdíly těchto útvarů nemohly zůstat bez vlivu na ducha komické opery u různých těchto národů. Poslechněme jen „Lazebníka sevilského“ nebo „Fra Diavola“ — toť tak pravá hudba pro lásku, která je jen příjemnou aventurou, pro situace, v nichž je někdo voděn za nos. A naproti tomu hudba Smetanova, jaký hluboký zdroj ryzí, vroucí a při tom tak cudné erotiky chová ona v sobě, kolik vláhy, tklivého úsměvu a soucitu! V tom ohledu je srdci bližší ještě nežli hudba Mozartova, která svým přílišným, až křišťálně tvrdým jasem zdá se mluviti z nějakého vyššího, nám cizího světa a odpovídati spíše citům nesmrtelných Olympanů nežli nás ubohých lidí.

Když už jsem se dotekl humoru anglického, nemohu nezmíniti se o nejlepším případě, kde ho v poslední době bylo užito pro komickou operu. Myslím totiž Goldmarkova

„Domácího cvrčka“ s librettem dle rozkošné idyllky Dickensovy; operu, kterou jinak ovšem nemíním nijak přeceňovat. Ale není jistě jen náhodou, že se německý skladatel právě v této své opeře, která je apotheosou teplého, vlahého štěstí malých hodných lidiček, tak silně opřel o Smetanu. Právě tak nemůže být náhodou, proč „Prodaná nevěsta“ nalezla za hranicemi nejlepší přijetí u Němců, národa, jenž za specifický rys své povahy označuje „das Gemüt“. A konečně ani to nemůže být náhodou, že po stránce tohoto humoru vycházeli librettisté Smetanovi tak šťastně vstříc (až snad na 2. akt „Tajemství“, líčící skrupule a děsivé vidiny Kalinovy), tak šťastně, že kdyby byl Smetana býval sám svým librettistou jako Wagner, nebyl by mohl snad si vymyslit jiné texty, než jaké jsou „Prodaná nevěsta“ a „Hubička“, rozumí se ovšem v povšechné své základní formuli. Vysvětlením pro to může být jen to, že on i oni tvořili z téhož prostředí, z téhož českého prostředí, jež jsem shora se pokusil označiti jakožto náběh k typu idyllickému. Nic na věci nemění ani ta rozmarná okolnost, že text k „Prodané nevěstě“ psal — bývalý byronista a Máchův epigon. V té chvíli, kdy jej psal, pracoval však Sabina v duchu jiném, v duchu literatury, zahájené u nás Čelakovského „Ohlasem písní českých“ a Němcové „Babičkou“. Ne-

třeba mi ovšem podotýkat, že vtahuji-li libretta oper Smetanových do těchto úvah, mám na mysli jen celkového jejich ducha a nešířím se o všech mnohých scénických jejich nedostatečnostech, nemožnostech a neobratnostech jmenovitě „Prodané nevěsty“ a „Tajemství“, jen proto, že se dají až příliš snadno postřehnout a jsou všeobecně známy.

Námětům tedy, které v zárodečném stavu dřímou v popěvcích Čelakovského a v idylle Boženy Němcové z českého života na Náchodsku a z nichž pak vzrůstala dále naše selská povídka, u Světlé pochmurněji a hloubavěji, u Hálka a jiných idealističtěji a sentimentálněji zabarvená, námětům těmto propůjčil Smetana všechnu moc a půvab své hudby, ponořil je v její sladký a vonný opar kouzelné naivnosti, dal jim takovou sílu a lesk barvy, tak bujnou výskající krev temperamentu, takový graciésní hyb a tanec, takovou výstižnost výrazu, kresby a karakteristiky, slovem, takovou uměleckou čaromoc, jakou nevládl v žádném oboru umění žádný z jeho českých vrstevníků. Prvý náš veliký umělec! Toto slovo, napsané v čelo této knihy, jeví se, myslím, nyní plně zdůvodněným.

Kdežto jinde byla komická opera pozdním květem na starém kmeni literární komedie, stvořil Smetana českou operu dříve, než mo-

hla být řeč o českém divadle v nejvážnějším literárním slova smyslu a předběhl jmenovitě svou komickou operou vývoj domácích dramatických útvarů o celé daleké hony. Smetanova komická opera — budiž už jednou řečeno důležité to slovo — je do oné doby prvým specificky českým útvarem našeho umění, jediným, jejž máme v tomto duchu i formě jen my a pro nějž nenalezneme pendantu v cizině.

Vycházejíc z těch uzavřených horizontů, v nichž tekl tehdejší život českých vlastenců, rozšiřuje je komická opera Smetanova a povyšuje je psychologicky, láme jejich meze, vyhání z atmosféry idylly všecko, co v ní bylo dusného a stuchlého, dává do ní proudit žhavému výsluní a staví ji pod volný, široký blankyt. Idylla přestává u něho být dětinským anebo senilním žvatláním a teplou lenoškou pro slabé mozky. Pozvedá se k výši hymnických, zlatých snů o blahu života v prostotě a dobrotě na ňadrech mateřské země, v denním styku s chlebodárnou její půdou; k výši opojení, radostí zářícího a slzícího, nad hodnými a prostými lidmi, při tom však silnými a zdatnými nositeli nejzdravějších míz rassy a nad jejich osudy, skolébanými v šťastný souzvuk a klidné dechy tichého blaha.

Z hudby její slyšíme chválu nejbližších, nejprostších, třebas nejpřehlíženějších, ačko-

liv nejdražších hodnot života: chválu něhy a věrné lásky, chválu lidu, v němž jsou uchovány nejdrahocennější, nevyčerpané dosud hřivny národa, chválu chleba, živícího pokolení za pokolením i skřivánka, jenž „zpívá až se srdce směje". Všecko tu je krásné krásou věcí nejprostších; vonné jako jarní osení, čisté jako nebe, lehké jako motýl, zlaté jako výslunní, skvoucí jako rosa.

Hudba tato je tónovou apotheosou reálného a pozemského; růžové a medové její sny neopíjejí nás do horečného vytržení, ale posilují a omlazují jako staré víno. Ona neblouzní tou jedovatou a neřestnou snivostí, po níž se probouzíme v hnusem reality a tupou apathií jako po opiových vidinách, nevrhá nás se svých teplých idyllických hnízd, vysoko zavěšených nad propastmi bolestí, aby nám dala se dole rozbíjet o skalnaté srázy skutečna v bolestné vystřízlivění, ale propouští nás se srdcem zmládlým, krví rozjiskřenou, s úsměvem tklivého humoru a žádostivostí všech dobrých věcí, s vláhou vděčné něhy v oku za tolik vroucí krásy, jíž život dýše ve svých nejjednodušších útvarech. V tom je její sladká moudrost a její výchovná moc.

*

Byl si Smetana vědom toho, že v těchto věcech leží jeho hlavní síla? V době, kdy

povstala „Prodaná nevěsta“ alespoň ne. Jak už ukazují výše citovaná slova, jimiž označoval svou situaci, když se chystal na komposici „Braniborů“, považoval za ideál svého poslání stvořit vážnou národní operu v duchu Wagnerově. Těžce nesl, že mu toho tehdejší poměry v Čechách nedovolovaly a omlouval svou prvou operu jakožto dílo resignace a nezbytného kompromissu. Tento tón vrací se v rozmluvách Smetanových až na konec života. Vyjímaje „Libuši“ nebyl s žádným svým dílem dokonale spokojen, u všech považoval za nutno omlouvat se ze slevy od svých ideálů a principů stylových. A „Prodanou nevěstu“ už dokonce považoval za pouhou hračku — napsal ji prý ze vzdoru, když mu po „Braniborech“ kdosi vytýkal, že je Wagnerovec a že by nedovedl napsat nic v lehčím národním slohu.

Tedy „Prodaná nevěsta“ „hračkou“, již tvůrce její uznával za nutno omlouvat! Jak zajímavý omyl! Jak poučný příklad, že umělec může neznati svého nejvlastnějšího poslání, a být hnán theoretickým smýšlením jinam, než kam směřuje jeho tvůrčí síla! Podlehaje suggescím reformačních hesel Wagnerových a snad i vlivům několika domácích wagnerovských theoretiků, snil Smetana o monumentálních hudebních dramatech přísného, nového, vysokého slohu. Vždy silněji vzmáhala se u něho průběhem dalšího

života touha po tvorbě tragické. Ale co byl mohl na této dráze očekávati on, umělec, docela jiného rodu a typu nežli wagnerovského — dědic ducha Mozartova a pravý protinožec bayreuthského transcendentalismu, raffinementu a mlžné, nostalgické rozplývavosti; umělec typu idyllického a graciézního, forem jasných, okrouhlých a hotových? Kdyby se byl se zoufalou umíněností nutil do této dráhy, která nebyla jeho, mohl jej stihnouti podobný osud jako Schumanna, poetického miniaturistu, jenž ztroskotal v marných zápasech o velký symfonický styl.

Smetanu však před tím zachránilo právě to, proč ho zbytečně hryzlo svědomí: jeho ústupná, resignující povaha — jeho česká povaha, při vší podnikavosti a temperamentnosti přece jen ostýchavá, uskrovňující se, váhající před každým hlučnějším a ostentativnějším vystoupením. Tato povaha jej udržovala na vlastní jeho cestě. Domníval se na ni ustupovat z ohledu na opozdilost českého obecenstva, ale poslouchal tím současně vnitřního hlasu své individuality. Považoval „Prodanou nevěstu“ za pouhou veselou, episodní odbočku ze své vážné umělecké dráhy, netuše, že jí zajel šťastně na svou pravou dráhu. Tak bylo to, co on sám považoval jen za resignaci, zároveň vítězstvím jeho tvůrčí síly nad theorematy jí nesvědčícími a to, nač on v jednom z pozdějších dopisů

k Hostinskému stěžuje si jako na „dualismus“, jehož se nemůže zhostit, bylo šťastným nálezem smírného středocestí. Slova tohoto lze u Smetany užít beze všeho příhanného smyslu. Neboť jak jinak měl vyrovnat svou individualitu s přesilou fascinujícího, hypnotisujícího zjevu Wagnerova, neměl-li jím být pohlcen? Učinil tu jen to, co bylo žádoucím: přijal z Wagnera toliko to, co se nepříčilo jeho vnitřnímu karakteru, totiž reformační principy formy (a ani ty ne všecky, nesouhlasil na př. nikdy s Wagnerovým podceňováním melodie, zavrhováním ensemblů atd.) ve vniterném duchu své hudby však, v jejich psychologických pilířích, v její filosofii zůstal při tom všem veskrze svůj.

A tak v tom, co se s jedné strany jeví u něho jako kompromis a resignace, lze s druhé strany vidět skvělý důkaz jeho hlubokého a vzdoruschopného individuelního fondu. Tento fond byl tak pevný, že dal mu odolati i svodům tak nebezpečným, jaké tak uhrančivě sálaly z epochální postavy německého reformátora opery.

Bylo by ho mohlo napadnout skládat „Prodanou nevěstu“, dílo tak lehkého a lahodného slohu, tak vesele se přehupující přes těžkomyslné problémy wagnerovské reformy, kdyby byl býval tak zaujatým wagnerovcem, za jakého se sám považoval? Nikoliv, wag-

ncrovství ovládalo jen jeho smýšlení a určovalo mu poslední cíle, nepřešlo mu však až do kostí a do krve. Neboť na štěstí nerozhoduje to, co umělec o sobě myslí a jaké cíle si klade, nýbrž to, jak tvoří a co tvoří. A rozdílu mezi tímto dvojím děkujeme za to, že v Smetanovi nemáme jen pouhou planetu bayreuthského slunce, bledě odrážející jeho oslnivé žáry, ale že v něm máme samostatnou stálici vlastního intensivního, vlídného a zlatého světla.

Dalibor.

Tak pevně a nezviklaně stojí Smetana na postati svého vlastního a vrozeného karakteru, že jeho hudba nese pečeť jeho i tam, kde ji theoretická snaha a ráz libretta svádějí na cesty nevyzkoušené a nebezpečné. Nejlepším dokladem toho je „Dalibor“.

Operou touto, komponovanou pod dojmem úspěchu „Prodané nevěsty“ — ne sice takového, jak by byla zasluhovala, ale přece jen poměrně značného — a dokončenou r. 1868, chtěl Smetana dokázati, že lehkonohá Musa jeho hudby dovede kráčet také na tragickém kothurnu s velikými bohatýrskými gesty. Nedokázal toho sice plně, ale není to velkým neštěstím. Psychologický podklad je tu vinou libretta zmaten a nesjednocen, vniterný soulad a jednotný důsledný styl zde chybí,

ale hudba Smetanova, ve svých vlastních kvalitách, od těchto momentů abstrahováno, dobývá si nových skvělých vítězství a rozšiřuje hranice své vlády o rozsáhlé nové sféry.

Ve svém námětu představuje „Dalibor“ druhou stránku českého novodobého typu; historism. Heroism minulosti, pozorovaný z nížiny malé přítomnosti a ozářený tím skvělejší aureolou romantičnosti a slávy. Ale tato romantika nese zjevné stopy vlasteneckého idyllického prostředí, z něhož vzešla. Rek její není z rodu wagnerovských titanů, renomujících svým nadlidstvím, není tesán z mramoru a zkován ze železa; je to rek passivní a lyrický, více rek utrpení nežli činů, ne bouřící, ale rozkochaný a unylý; rek, který mimo tragiku svého osudu má ještě za úkol personifikovati hudebního genia národního. Nebudu se šířit o známých a těžce pocitovaných vnějších vadách tohoto libretta. Osudnější jsou ty, jimiž stůně uvnitř, v psychologické motivaci a pojetí povah. Barbarsky mstí Dalibor svého přítele, ale chybí mu pravá rassa a spontanost plnokrevného barbara — omlouvát svůj čin seladonským sentimentalismem, který v tomto případě působí dojmem velmi nepříjemným. Stejně působí i rozkošnictví, s nímž se kochá v upomínce na zemřelého přítele, chorobný ten žár rozblouznělosti, vůči němuž láska k Miladě, ženě zdravých instinktů a bezprostřed-

ních vzplanutí, hraje úlohu nepřirozeně podřízenou. Tragika, nevyvolávající zvláštních sympatií, erotika kusá, nucená děliti se s nemožnou láskou přátelskou, lhostejnost k životu a pohled s utkvělostí fixní ideje stále upřený na fantomy záhrobí — psychologické základy tedy prohnilé a zbloudilé, hledisko na život křivé, hodnoty života přesunuté a zvrácené, co mohl organického zbudovat z tohoto staviva tvůrce „Prodané nevěsty"?

Zde byl na půdě individualitě jeho cizí. Byla to pravá půda pro hudbu hystericky rozblouzněnou, nervósní, těžce parfumovanou, sladce stonavou, do „onoho" světa s mystickou extasí obrácenou. Smetana byl na ni příliš zdravý, výslunný, konkrétní a pozemský. Vniterné prolnutí jeho hudební bytosti s takovouto látkou nebylo proto dokonale možné, ale přes to se mu Smetana přece přiblížil a to jen tím, že tuto látku z jejích nemožných psychologických předpokladů svedl na půdu svého individuelního cítění, takže ponořena do oparu jeho hudby byla ozářena novými sympathičtějšími barvami. Ale jednoty vnitřního stylu tu nicméně nedosáhl.

Především už ne pravého tragicko-heroického stylu. V tom ohledu je „Dalibor" nejvýmluvnějším toho dokladem, jak pessimistická tragika a chmurný heroismus duchu Sme-

tanovu byly cizí. Měl-li kde příležitost, ukázati svou sílu v podání tragiky, měl ji zde na tomto ději, zalehlém od začátku až do konce stínem popraviště. Podal tuto tragiku sice, ale ne přímo, ne ve skutečné, subjektivně otřásavé tragické intuici, nýbrž jen v zevní objektivisaci a především v její líční, v deskripci. Či srozumitelněji mluveno: nevystihl tragických hrůz Daliborovy historie přímými vniternými suggescemi, nýbrž je jen zvenčí vymaloval. Ona je nám krásným, pohnutým a leskuplným divadlem, ale stojíme nad ní, nepodléháme ji, nejsme jí nijak zvlášť prochvěni.

Tak hned zvláště ve slavném prvém jednání: od úvodního motivu soudu, vinoucího se jako klassická linie, tesaná do černého mramoru, až do odchodu Daliborova rozvíjí se tu před námi nádherné tableau, v němž vlny hudebního výrazu co nejvýše se dmou, aby vyjádřily celou řadu nejsilnějších a nejzhuštěnějších zjevů života; ponurost nastávajícího ortele, lesk královského majestátu, třesk bitvy a krev vraždy, vášnivou žalobu Miladinu i zlatozář legendy, jíž lid ovíjí Daliborův zjev, měkce roztouženou vzpomínku na zemřelého přítele-umělce i nenávist Miladinu, zvrácenou jako bleskem v prudký žár lásky. Vesměs tedy momenty zdrcující tíhy, na jejichž ostří hrají celé životy a osudy a jako živel hlavní a všude

tím se vinoucí; pevnost muže, jenž se nebojí snésti trest smrti za svůj čin — ale všecko je tu právě jen tableau, malba, reprodukce této tragiky, ne však tragika sama v bezprostřední, otřásající své moci. Tato hudba nás nepřepadá a nás si nepodmaňuje tíhou svého emočního obsahu; vždycky, i při největším blýskání a bouření orchestru máme ten dojem, že to všecko nejde dosti doopravdy, že nestojíme v tom, že nejsme na tom súčastněni, že to je vše z povzdálí vypravováno a malováno.

Jsme tu nad velikými propastmi bolestí a smrti, ale ne již jako v komické opeře v teplém, uzavřeném úkrytu, ale přímo nad nimi. Neklesáme do nich, ale tkvíme jako ve vzduchu nad nimi a díváme se do nich s klidem a požitkem, neboť co nás nad nimi udržuje, jsou silné perutě čistě hudební formy. Je to především skvělá Smetanova vloha hudebně-malířská, která jej zachraňuje tam, kde by o cizorodost těchto tragických živlů, s jakou vzdorují ony vlastní jeho povaze, musil ztroskotat. Řeší tragické náměty způsobem deskriptivním a odškodňuje nás za nedostatek pravého tragického pathosu oslňujícím leskem a bohatými škálami barev. Celé partie, na př. Miladino líčení Daliborova vpádu v prvém jednání a j. poslouchají se spíše jako úryvky ze symfonických básní než jako scény z hudební tragedie a dávají tušiti bu-

doucího symfonika z cyklu „Má vlasť". — A jako tragického, nevyzvedla zde Smetanova hudba ani heroického živlu námětu. Passivné a lyrické rysy, jimiž text kreslí postavu Daliborovu, přišla jí vhod a místo, aby této měkké postavě dala ztvrdnouti, učinila ji ještě měkčí a lyricky sladší. Z úst krvavého tohoto násilníka nepřestávají linouti proudy medu, celá jeho postava září nyvou blouznivostí a dobrotou. I leskuplný hlavní motiv bohatýrské jeho slávy je více pompésní než skutečně heroický: vlna opojného vzletu brillantně se vzdýmající a zase klesající s milou vlídností národní písně. Neheroické je také jeho nazírání na smrt. V pravdě heroicky umírá jen vlastně ten, kdo vzdoruje smrti, ačkoliv ví, že ona znamená nicotu. Morální vzepjetí, jehož je třeba k přemožení této hrůzy z absolutního nic, bylo povždy základním motivem heroické tragičnosti. Není za to pravého heroismu tam, kde není tohoto nepřítele, kde člověk věří v další a lepší život posmrtní a kde už předem v imaginaci vypíjí rozkoše vysněného záhrobí. Dalibor, zlhostejnělý k pozemskému světu („co život mi je, když Zdeněk můj kles?") v pobloudilém jakémsi platonismu se kochající v obcování s přítelem, jenž „v nebes výši" čeká jeho příchodu — tento Dalibor není právě tak opravdovým rekem, jako jím není maniakální náboženský ekstatik, jenž pro vi-

diny nebeského blaha necítí palčivostí kleští, trhajících mu maso z těla anebo jako není pravým rekem Turek, vrhající se s fatalistickou udatností v seč, o níž je přesvědčen, že jej dovede k huriskám Mahomedova ráje. V tom ohledu vyšel text Smetanově hudbě vstříc; ona nepotřebuje se nutit do pessimismu, nepotřebuje malovati Dalibora v zápasech s hrůzou smrti, ale všecka její něha a sladkost je tu vítána, aby pomohla vyzvednouti jeho rozkochání a lehkost, v níž přijímá smrt.

Současně však tím byl vnucen Smetanově hudbě živel duchu jeho naprosto cizí a se příčící: záhrobí, jiný svět než náš reálný svět. On, umělec z tohoto světa, jak jen kdo, jenž ve veškerém svém ostatním díle s takovou láskou a radostí oblévá nádherou tónů krásy této země, on idyllik a hudební realista par excellence měl tu hledat výraz pro nezdravé extase, pro chorobné žáry barev, jimiž si rozjitřená mysl Daliborova maluje rozkoše mystického obcování s duchem zemřelého! Ale zde právě projevila se nejsvětleji individuelní samostatnost jeho hudby v jejích psychologických zdrojích, a jmenovitě jeho vniterná neodvislost od Wagnera. Zde v této opeře, která v zevní dramatické stavbě a tónomalebné technice jeví ze všech snad nejvíce stopy Wagnerova vlivu — ovšem že jen vlivy prvé periody wagnerovské, jmenovitě

„Lohengrina“ — a kde jej látka sama už stavěla do oblasti psychologie wagnerovské, ba kde mu rozkošnicky-nihilistické ekstase „Tristana a Isoldy“ mohly být přímo lákavým vzorem, dovedl zůstat svůj, to jest ne hrobově chmurný, ale pozemsky výslunný, ne hysterický, křečovitý a nervový, ale povždy k srdci mluvící, vyrovnaný v citu i vášni. Odolal svodům velkého, patheticky bouřícího stylu a zůstal s moudrou resignací v mezích svých sil.

A díky tomu, neztroskotal o tuto krvavě-sentimentálně-mystickou historii Daliborovu; díky tomu a na vzdor všemu, co se tu dalo namítat, zůstává i „Dalibor“ jedním z jeho největších činů a triumfů. V rukou Smetanových ztratil duch Zdeňkův plíseň a puch hrobu a nepřirozené, polozrůdné touhy Daliborovy nabyly stříbrně čistého zvuku ideální lásky. Idealismus — to je vůbec nejpřiléhavější slovo pro tuto hudbu, v něm především nalezl Smetana klíč k rozřešení problému Dalibora. Na rozcestí mezi láskou, která jej táhla k velkému stylu, k mystickým vytržením a přešroubovanému sentimentalismu a svou reálnou, plnokrevnou, srdečnou povahou nalezl v idealismu střední smiřující sféru. V tekutém zlatě jeho melodií pozbývají zde všecky city svého rmutu, jsou očistěny a prozářeny. Hymnu nejčistšího uměleckého idealismu zpívá melodie „když Zde-

něk můj ve svatém nadšení“, význačná svými kouzelnými kombinacemi sexty, kvinty a tercie, nejkarakterističtější a nejpříznačnější to harmonické figury smetanovské, v této opeře poprvé nápadněji vystouplé. O idealismu přátelství a vznešeného obcování duší přes hranice smrti zpívá etherický motiv „S vše's to, příteli“, chvějící se nad vlnami stříbrných harfových passáží jako ztepilá bledá lilie nad modravými vodami ve světle měsíčném. A nad to nade vše, co dává zapomenouti na všechen kaz a stín dané látky a v čem je dosažena kulminace toho, co ryzího ona v sobě má, to je onen silný výzdvih idealismu erotického, nevyrovnatelná ta žalářní scéna s Miladou, kde hrdla lidská znějí klokotem slavičím, kde harmonie přetékají strdí a melodie bohatě rozkvétají jako trsy ohnivých, zpívajících růží.

Zde oddychují dvě srdce „v blahu neskonalé lásky“, ale lásky pozemské; dvě duše, které se našly pozdě, na samé hranici smrti, na ostří katastrof, ale tím horoucněji vypíjejí těch několik kapek reálného štěstí, proti němuž bledne zář vysněných nadpozemských rájů. I toto štěstí je zavěšeno nad propastmi bolesti a zkázy, jako v komických operách, jenže se do nich na konec sřítí. Ale v této chvíli prvých objetí nechce ono znát svého tragického pozadí, zavírá oči před tím, co přijde a v tomto triumfu své lehkomyslnosti

zvučí ze zpěvů Dalibora a Milady jako zvláštní pendant a nová variace na smetanovská „vyrovnání“ v závěrech jeho komických selských oper — jako sentimentální variace, řekl bych, toho, co tam, v komické opeře, je cítěno naivně. Tedy ani v této látce se Smetana neztratil, i z ní vynesl s důrazem svůj nejkarakterističtější a nejindividuelnější citový element.

Stvořiti však z této látky celek slohu dokonale čistého a jednotného nebylo možno. Nemluvím tu ovšem ani tak o zevním stylu dramatickém, jako o stylu vnitřním, o zákonnosti a souladu podložené psychické dynamiky. Ale na půdě této látky v žádném případě by Smetana nebyl mohl více učiniti nežli učinil. Nebyl zrozen pro látky tragické a heroické. Osud chystal pro něho sice obrovské břímě subjektivního neštěstí, ale způsob, jímž měl Smetana odpovídat a reagovat na tragické popudy života, byl docela jiný. Jaký, o tom nás poučují komické jeho opery daleko lépe než „Dalibor“, který nemůže být proto čítán k jeho dílům nejtypičtějším. Pokus o historicko-národní operu velikého heroicky-tragického stylu vypadl v něm romanticko-lyricky a deskriptivně, tragika není tu zachycena plnou vnitřní intuicí, nýbrž jest obepisována a hudebně malována. Všecko, i světla i stíny života stávají se tu leskuplným obrazem. I to, od čeho ve skutečnosti prchá-

me, i hrůzy krve prolité, i stíny, jež vrhá blížící se smrt, i vidiny záhrobí, jichž se chytá duše životem zrazená, tedy i všecko toto negativní, od života odchýlené, objímá hudba Smetanova se stejnou láskou jako věci pozemské, v útvarech, jak u ní obvyklo, sladkých, průhledných a plastických, v rozmachu silné, dramatické pěsti, k mohutným tesům vysoce rozpřáhnuté.

Třebas proto byl „Dalibor" po své psychologické stránce nezcela zdařilým experimentem na cizí půdě, jest po stránce čistě hudební prvým velikým úspěchem Smetanovým jakožto hudebního dramatika a malíře. A co nad to: individuální názvuky, to co nazýváme dnes smetanovským v nejvlastnějším smyslu slova, v čem jsme zvykli viděti jeho češkost, nevymezitelnou, každé definici se vymykající, ale tak pronikavě cítitelnou; ty jisté, z pozdější jeho tvorby nikdy už nemizející figury melodické, harmonické a modulační, tak těsně opřené o prvky národní písně a sdružené s emocemi dobroty, srdečnosti, tklivosti a sladkého rozkochání — tyto názvuky ozývají se tu ještě karakterističtěji než v „Prodané nevěstě", jsou přeneseny zde na půdu vážného dramatického slohu a ukazují svéráznost profilu Smetanova v liniích vždy určitějších

*

Libuše. Její vznik.

Nyní šlo to už rázem k vrcholu. Duch čtyřiačtyřicetiletého Smetany vstupuje do květu své tvorby, nadchází jeho poledne, stíny jsou nejkratší, šťávy nejohnivější a nejsladší; vše tu svítí a dme se jako těžce nalitý hrozen, vše oddychuje v blahém klidu zrající žně. A na blankytu obzoru vstává zlatý, slavný sen o díle, které by bylo korunou a nejvyšším výdechem této životní dráhy. Vtělením jeho je „Libuše".

Tento sen, jenž Smetanovo veledílo zrodil, vyšlehl z bolestně rozdrážděné mysli umělecké, rozjitřené nepochopením a těžce uražené ve svých ideálech. Může být pyšna „Libuše" na tento svůj vysoce urozený původ. Díla, odkojená jako ona mlékem bolesti, mívají nejsilnější kosti a nejvřelejší krev. Tupohlavá nechápavost okolí je bičem, pod jehož ranami slabý umělec klesá, ale pod nimiž silný se teprve vzpírá v celé dosud nepoznané své síle.

„Daliborem" počalo známé Smetanovo utrpení. Bylo potřebí k tomu nevzdělanosti a mnoho nacionální úzkoprsosti, aby tato opera mohla být vykřičena na dílo wagneriánské, za nebezpečí germanisace české hudby — tato opera, v níž, jak právě ukázáno, Smetana tak vítězně uhájil svou individuelnost a tedy i svou českost; tím vítězněji, že zde

blízkost Wagnera byla látkově největší a svody jeho nejsilnější. Ale toho všeho ovšem nevycifovali ti lidé, kteří mluvili a po většině i rozhodovali té doby v Čechách o věcech hudebních. Jim stačily ke kaceřování některé podrobnosti v dramatické stavbě, nové umění karakteristiky, nová technika instrumentační, bohatost a důležitá, místy i docela samostatná úloha orchestru. Kdež by pod tím vším byli dovedli rozpoznat vlastní kořeny Smetanova uměleckého karakteru, od Wagnera nejen že neodvislého, ale některými tahy přímo diametrálně od něho se rozbíhajícího! I onen zevní wagnerism byl v „Daliboru" ještě velmi umírněný. Všecko novotářství spočívá tu vlastně jen v bohaté malbě, k dramatické látce těsně přilehlé, v slabém náběhu k moderní deklamaci, v nedostatku samostatné ouvertury a v užití některých příznačných motivů. Ale ohled na zpěvnost stojí tu stále ještě v popředí, jednotlivá čísla jsou ještě dle starého způsobu zaokrouhlena a uzavřena; příznačný motiv není tu ještě suchým schematem a logickou značkou jako v důsledně provedených dílech Wagnerových, nýbrž lyrickou a povždy kouzelně melodickou resonancí dané osoby neb situace a splývá místy docela za jedno se zpěvnými čísly staršího slohu. O wagnerovství jakožto jednolitém, důsledně provedeném stylu nemůže tu být tedy ani se zřetelem

na zevní formu řeči. „V Daliboru“, psal po letech, r. 1877, sám Smetana Ludvíku Procházkovi do Hamburku, „panuje ještě absolutní hudba, není tu nic wagnerovského, sám to řekl Liszt, který celého Dalibora slyšel u klavíru“. Je tedy dílem resignace, největšího sebezapření, jakého Smetana při svém horlivém vyznavačství reformních zásad wagnerovských mohl být jen schopen. A přece za to vše a přese vší úmyslnou a chtěnou českost „Dalibora“ — připomínám jen známé hudební spracování slov „který pak Čech neměl by hudbu rád“ — za to všecko jej čekal vlastenecký pranýř!

Tyto štvanice probudily však v Smetanovi umělce zápasníka. Ony jej přesvědčily, že resignací a ústupky nepořídí více, nežli bude-li tvořit v smělé, bezohledné volnosti a zrealisuje-li své ideály nového dramatického hudebního stylu plně a důsledně. Ale poněvadž na tehdejším českém jevišti a před tehdejším obecenstvem, v době, kdy ani Wagner nestál ještě u svého cíle, bylo by to znamenalo úplné ztroskotání a porážku věci, jíž sloužil, pojal myšlenku tvořiti dílo, své dílo par excellence, nejčistší realisací své ideje, žádným ohledem na přítomnost nekalenou a vrhnouti je před sebe do budoucnosti, do této zaslíbené země každého zápasícího umělce.

*

Tak vznikla „Libuše". Pro obecenstvo příštích let byla psána, pro obecenstvo lepší a chápavější než bylo vrstevnické a co více ještě: pro oslavu korunovace v budoucím Národním divadle — nejvyšší tehdejší politické a kulturní sny národa podávaly si ruce nad její kolébkou. Měla být korunou domácího umění, jásavou vidinou, na níž by se pásla mysl národa v den splněných tužeb — sen v pravdě královský, nezůstávající ve své pýše a smělosti za oněmi, jež snil současně Wagner, vyzývající německý národ k provedení své tetralogie. Výše tohoto snu ukazuje, jak průběhem tvoření se probudilo a kam až se povzneslo sebevědomí u Smetany, po celé dvě třetiny života před tím své plné ceny neznajícího. Ale nyní ji znal. Od „Prodané nevěsty" a „Dalibora" věděl, že v rukou jeho spočívá osud české hudby. A tomuto sebevědomí bylo skvěle dostiučiněno — málo kdy byl odvážný sen umělce vítězněji uskutečněn nežli byl „Libuší" Smetanův královský sen.

Roku 1872, kdy ji Smetana ukončil, byl sice uskutečněn, zatím však pouze v imaginaci jen na papíře. Za devět let teprv měly se stát tyto noty zvučícími tóny. Ale když se tak stalo, když r. 1881. otevírala „Libuše" dobudované Národní divadlo, už jí Smetana neslyšel. Nevelel, jak byl o tom snil, vlastní svou taktovkou jejímu provedení. Nezaslechl ji

vlastně nikdy, v celém jejím orchestrálním lesku a oživenou lidským hlasem; uchu jeho nebylo přáno, aby se opíjelo realisací nejvyššího životního snu — sen tento zůstal uskutečněn pro Smetanu přece jen imaginativně — tak jako všecko, co stvořil později pak v době hluchoty, byla i „Libuše", stvořená ještě se zdravým sluchem, pro něho až do smrti jen poloviční skutečností... A již proto je „Libuše" pravou královnou mezi moderními operami. Sotva která z nich má urozenější umělecký původ a tragicky-vznešenější okolnosti svého vzniku.

Ideál, jenž v ní měl být realisován, má janusovskou dvojí tvář; jednu výbojnou a vzdornou, druhou k národnímu prostředí přichýlenou; jednu evropsky-moderní, druhou národně českou. „Libuše" měla být dílem, na němž poprvé s bezohlednou volností chtěl Smetana demonstrovati přísně jednotný wagnerovský hudebně-dramatický sloh, tedy dílem novotářské, a odbojné snahy, ale současně měla být veledílem národní hudby, dílem českým katexochen, pokusem o nejvznešenější a nejvážnější hudební symbolisaci národních ideálů.

Jaká ironie okolností! České hnutí vlastenecké se svými tehdejšími tak protiněmeckými tendencemi jako nikdy před tím ani po tom — a Wagner, plnokrevný Teuton, „der deutscheste Künstler", němectvím pro-

sáklý až do kosti! A přijde český umělec a chce dát onomu vlasteneckému hnutí veliké slavnostní representační dílo — ve slohu wagnerovském! Národní česká hudba ve stylu, jímž nejněmečtější hudebník oživoval mythy o Wotanovi, Siegfriedovi a Valkýrách, kdož by se konečně mohl příliš divit našim vlastencům z těch let, že jim to tak dlouho nešlo na rozum? Oni znali málo tu čarovnou sílu, která v umění smiřuje hravě ty největší protivy, která snoubí třebas oheň s vodou, která s božskou lehkomyslností přeskakuje i největší rozpory a jíž bylo hračkou dáti odpověď k otázce, jak je možna česká národní hudba na principech wagnerovských. Síla tato slove individualita a „Libuše“ je z celé dráhy Smetanovy nejskvělejším jejím osvědčením.

Jen hudebníkovi s osobností tak vyhraněnou, až do posledních kořenů cítění a do nejšeřejších záblesků podvědomého snění veskrze svou, mohl se podařiti tento div: naprosté splynutí reformačních formových principů německé moderní hudby s duchem a citovým obsahem české hudby a národně-mythickou látkou — splynutí bez nejmenší trhliny nebo násilnosti. Tyto obojí živly pronikly se tu navzájem jako dva roztavené tekuté kovy a ztuhnuvše v dílo, daly slitinu docela zvláštní, svérázné povahy, nenapodobitelného zvuku, vrypu a lesku. V tom je

právě zázrak individuality; ona dovede pro smíšení cizích takovýchto živlů nalézt kombinace šťastné jen jednou, jen ona sama a nikdo jiný nemůže si dle ní utvořiti pro to recept.

Při „Libuši“ tedy se už nesmí mluvit o wagneriánství. To už je něco zcela jiného, povýšeného nad každé epigonství bayreuthského mistra. Wagnerovský živel je tu čistě jen formový. Z toho však, čím je wagnerism jakožto zjev kulturně-psychologický, nenalézáme v povaze této hudby ani zbla. „Libuši, komponovanou za úplného zdraví, pokládám za nejdokonalejší práci v oboru vyššího dramatu a mohu říci za úplně samostatné dílo (weder Wagner noch Offenbach)“ — vyslovuje se o ní sám její tvůrce ve výše už citovaném dopise k Procházkovi. Jen zásady holé stylové stavby přejal tu Smetana od Wagnera, jen myšlenku, že smysl a účel opery leží v nejtěsnějším vzájemném se prolnutí hudby s dramatem a těžiště její v orchestru, jenž provází dramatickou karakteristikou a nápověďmi příznačného motivu deklamované slovo; ony ideály slohové jednoty, kde celé dílo je jediným tokem a kde celá jeho architektura od základů až do štítu je organickým rozvětvením několika hlavních myšlenek; kde všecko je do sebe zaklíněno, navzájem prolnuto a do jednoho těžiska svedeno a kde všecko, zpěv, orchestr, slovo,

posun i scenerie, je podřízeno jednotnému plánu a je nuceno potlačiti své vlastní rozpínavé choutky a nároky. Umělecký styl je v poslední své podstatě tolik, co jednota a jednota v umění je tolik, co disciplina. Tolik, co tuhá, přísná kázeň, netrpící žádného přílišného se rozprostranění členů na úkor celku.

A tyto zásady hudebně-dramatického výrazu a tyto ideály stylové jednoty a sepjatosti — to je tak celkem vše, co má „Libuše" v sobě wagnerovského. A tu naskytuje se ještě otázka, není-li konečně i to z dobré polovice dílem vlastní Smetanovy iniciativy. Vyslovovalť se už několik let před tím o neudržitelnosti starého operního slohu. „Sám jsem se na to přivedl, nikdo mi to neukázal, že s posavadními formami jest už konec, ty už dozpívaly", tak sám se vyslovil v rozmluvě se Zeleným. (Zelený: Bedřich Smetana str. 21.) Třeba míti na mysli, že Wagner jako každý veliký novotář vyslovil jen to, co cítili jiní také, jenže méně jasně, co v polovědomí a tuchách plnilo už od let čtyřicátých hudební vzduch a konečně že o iniciativu v těchto otázkách dělil se z velké části i s Berliozem a Lisztem.

Smetana zastával stanovisko, citovanými slovy vyjádřené, v teorii už dávno a snad to také vysvětluje z velké části, proč ve věku tak pozdním dostal se ke komposici

oper. Ve starých vyjetých kolejích kráčet nechtěl, ale sám neodvážil se dříve plouti proti proudu. Při jeho měkké, v základech receptivní povaze bylo zapotřebí oplodňujícího pylu mužštějšího ducha Wagnerova, aby své tuchy a šeřící se pravdy proměnil v jasné přesvědčení i aby se je odvážil přelít v dílo. Ale ani v „Libuši“, kde měl úplnou volnost zrealisovat svůj ideál přísného nového stylu, bez ohledu na obecenstvo a přítomnost, ani zde nepřestal na pouhém slepém a nekritickém proselytství celého wagnerovského evangelia, ani zde nedal se strhnout k asketickému odříkání se melodie, k přebujení deklamace, k vymýtění sborů a k naprostému rozbití uzavřených čísel.

A odolal-li Wagnerovi v theorii, jakž teprv ve skutečné tvorbě, ve vlastní realisaci těchto zásad! Nemluvím tu ani o psychologicko-poetickém pozadí „Libuše“, které je — jak dále bude ukázáno — Wagnerovým hudebním dramatům nejen cizí, ale přímo a vysloveně protilehlé. Ale i po stránce absolutně hudební je „Libuše“ plodem samostatné, ze svých vlastních studnic čerpající musikální osobnosti. Ba osměluji se říci: osobnosti, která vztahuje ruku k jistým výšinám, k nimž Wagner nedosáhl nikdy. Smetana totiž nejen že zde uskutečnil svůj ideál přísného hudebně-dramatického slohu, ale dovedl se při tom vyvarovat úskalím, jimž se Wagner nedovedl

vyhnout ani ve svém nejsvětlejším a nejvyrovnanějším díle, „Mistrech pěvcích" a tím méně ve svých dílech poslednějších: únavným délkám, zbytečně rozbředlosti, nenavným délkám, zbytečně rozbředlosti a beztvaré, měkkýšovité rozplývavosti.

Vycházeje z týchž theoretických principů, na nichž Wagner stavěl své bezkonečné dialogy, síly lidské vnímavosti přepínající a ve svých účincích značně tím selhávající, hovory svých Tristanů, Wotanů, Siegfriedů a Brunhild, při nichž ucho posluchačovo, zmítané jako na vlnách rozbouřeného oceánu dlouho musí vždy hledat na obzoru pevnou linii, o níž by se mohlo zachytit — vycházeje z těchže principů stvořil Smetana v „Libuši" architekturu hudební, jejíž prvky, themata a motivy mají co se tkne sevřenosti, kondensovanosti, ostré reliefnosti, a praegmantnosti v moderní hudbě málo sobě rovných. To jsou opravdové hudební myšlenky, syté, kvetoucí a kypré, a nejen zvučící jalovosti a nicoty orchestrovou nádherou marně obestírané, ani bezkrvá nějaká schemata, s násilně za vlasy přitaženým ideovým smyslem, nýbrž myšlenky jen a jen hudební, to jest melodické. Myšlenky krásné, to jest divuplně výrazné a hotové, tvrdé jak z litiny, vypouklé a nevýslovně prosté.

Slyšme jen úvodní fanfáry předehry — může být majestát Libušiny vlády a jejího soudu

lépe vyjádřen? Mohl být vůbec jinak vyjádřen? Mohl by jinak znít motiv Libušiny ženské něhy, motiv Přemyslův, motiv Chrudošův a Šťáhlavův? Tu stále jako byste cítili: tak jak to jest, nejen že dobré jest, ale nemohlo býti jinak. Zdá se vám to tak evidentní a prosté, jako že růže voní a obloha je modrá. A při vší původnosti působí to jakýmsi důvěrným pocitem staré známosti — zdá se nám, jakobychom to byli už kdysi „musili někde slyšet", jakoby to nebylo nic nového a do naší bytosti vpadajícího, ale jakoby tu byl skladatel probudil něco, co bylo už v nás. Tímto dojmem nutně nezbytného, samo sebou se rozumějícího a známého, tímto pocitem Kolumbova vejce, abych tak řekl, působí jen díla nejzázračnější tvůrčí intuice. Díla Wagnerova, alespoň z druhé periody jeho tvorby, jím nepůsobí. Tam máme vždy pocit nezvyklého, výjimečného, nás přepadajícího a na náš mozek a nervy s křečovitým úsilím útočícího. A proto stavím hudbu „Libuše", pokud se týče alespoň jejího početí, její inspirace a invence, nad hudbu Wagnerových důsledně provedených hudebních dramat.

Ale stojí nad ní i po stránce stylové stavby. Styl, pravil jsem, je kázeň a kázeň je sebezapření. Wagner této ctnosti mnoho neznal. Podává stále jen to, co má nejlepšího. U něho jsou stále vybaveny všecky možné

síly hudby, všechen její slovník; všechny struny výrazu jsou u něho stále až do krajnosti napínány, každá situace až do poslední nitky rozšlapána, každá myšlenka a emoce až do poslední kapky vypita. Což znamená, že je stále na samé hranici svých sil; ještě krok a že mu dojde dech. To znamená dále hypertrofii partie na úkor celku, přílišné naplnění každého okamžiku až k prasknutí, přebujení a vykypění momentu z celkového rámce. Wagner je Kroesus, který však nedovede než pracovat stále s celým vynaložením všeho svého bohatství a dává proto také co chvíli cítit jeho meze.

Naproti tomu Smetana pracuje s menším fondem, ale vydává z něho jen to nejnutnější, s tou nenuceností a tím klidem, jejž štědrosti ukládá noblessa. Nechlubí se, neplýtvá svými hřivnami a tím dociluje toho dojmu, že nepodal ještě všeho co má, že k nejvzácnějším svým pokladům dosud nesáhl.

Kdežto v „Prodané nevěstě" hýřil myšlenkami, nutí se v „Libuši" se sebezapřením do šetrnosti, jaké je schopen jen ten, kdo zná hlavní tajemství uměleckého účinu, a kdo pochopil praformuli všeho stylu: málem co nejmenším vysloviti množství co největší. Kolik do ucha se mu hrnoucích myšlenek tu Smetana asi zamítl, kolika příležitosti k bravurním ukázkám, své hudebně-malebné vlohy se odřekl, jak zúžil i řečiště svého or-

chestrálního veletoku, jak uměl přestávat v nejlepším, jak se spokojuje jen nápovědí tam, kde úrodný motiv lákal k bohatému vyčerpání — a to všecko jen z ohledu na jednotu a soulad stylu, na celkový vzhled, držení díla a výsledné jeho vyznění!

Více než kterákoliv jiná hudba upomíná hudba „Libuše“ na architekturu — ale více ještě: ona jest rázu přímo skulpturálního. Tóny ztrácejí tu svou měkkou vibrující rozplývavost a stávají se kamenem. — Všecko, vášeň, něha, bolest, jásot, ruch davů i klid idylly, všecko tu má prosté, lapidární a výmluvné gesto sochy, všecko tu je mramorem — proudícím, svítícím, zvučícím a zpívajícím mramorem.

Libuše. Její látka.

Čím zvučí a o čem zpívá tento mramor tónů? Abychom nalezli odpověď, opustíme zase pole čistých forem hudebních a pokusíme se čísti „Libuši“ jako hudební báseň, jako knihu značek psychologických, a hledati její skrytou moudrost.

„Libuše“, jak již řečeno, má uskutečnit dvojí ideál: předně hudebního díla přísně jednotného moderně-dramatického, či chcete-li wagnerovského slohu — a za druhé ideál hudebního dramatu českého, s širokým a významným poeticko-nacionálním pozadím. Jak

byl prvý ideál uskutečněn, bylo v předchozím naznačeno. Jest nám nyní přihlédnouti ke druhému, neboť jen ve vzácné, nevyrovnatelné jednotě a zcelení obou spočívá to, co „Libuše“ činí velkolepým uměleckým dílem zvláštního typu, v moderním umění vždy vzácnějšího, co určuje její rod a vykazuje jí důležité místo nejen v dějinách hudby, ale umění vůbec.

Tento význam její, spatřuji v nevyrovnatelné dokonalosti a čistotě, s jakou vyjadřuje hudba její jistý ideový a emoční typ, jistý útvar poetického nazírání: jaký, dále bude ukázáno. Smetana nebyl nikdy pouhým absolutním hudebníkem. Už v prvých symfonických básních v „Daliboru“ ukázal, jakým je malířem, ale více ještě: básníkem. Zdroje jeho inspirace nebyly úzce hudební — prvým nárazem byl tu vždycky poetický námět, básnická vidina, sen. Hudební tvorba nebyla mu pouhou hrou forem, ale byla spjata s tím, co cítil, čím byl jako člověk. Jak dovedl Smetana vlastní svůj život, i všecko, co v něm bylo těžké a hořké, cítit v poetické resonanci a přeložit do řeči hudby, toho podal později důkaz v kvartetě „Z mého života“. Eliška Krásnohorská, která jakožto jeho librettistka stála blízko duševní jeho dílně, praví o této jeho básnické inspiraci: „Mnohokráte jsem byla toho svědkem, jak mocně a jak plodně dotkla se myšlenka básnická

tvůrčího ducha Smetanova i jak horoucně obraznost jeho mimovolně spracovávala básnický obsah skladeb, které chtěl předsevzíti... Nikdy se mi neudálo pozorovati, že by některý hudební motiv, byť lákal k sebe vděčnějšímu zpracování, již sám o sobě byl Smetanu opravdově zaujal, že by s ním byl pohrával a bez hlubšího úmyslu jej zpracoval.“

Hudba Smetanova jest krásná bujná žena, která potřebuje oplodňujícího mužského objetí, ideově-poetického zúrodňujícího doteku. A nikdy nebylo toto objetí horoucnější, tento dotyk úrodnější, nežli při početí „Libuše“, tohoto jeho dítěte lásky. Zde probudily básnické ideje ve Smetanově hudbě síly dosud netušené a neznámé a s nimi zároveň vznítily v něm celého umělce, hudebníka i poetu, jedním slovem člověka v celé synthesi a totalitě jeho cítění a daly jeho individuelní představě života vzepjati se v celé výši a slávě.

Zevním ruchem těchto básnických vidin byl mythus o Libuši a Přemyslovi. Pro dílo národní par excellence a k tomu ještě pro slavnostní účele určené nemohlo být ovšem vhodnější fabule než jest tato pověst o knížecí dvojici, jíž se otvírají naše dějiny a v níž spočívá zavinuto tolik symbolických poukazů na budoucí osudy národa, v níž je tolik široké půdy pro věštbu, vidinu a apotheosu. Že k tomuto textu bylo z velké části užito

rukopisu zelenohorského, který tu je místy — jmenovitě ve scénách soudu — ve svém doslovném znění zdramatisován, je jedním z nejrozmarnějších sběhů okolností, jaké vykazuje historie umění. Kdež by byl falšovatel „Libušina soudu“ mohl tušit, že i když ještě nepravost jeho padělku bude dokázána, nepřestane on básnicky působit, ale že bude žít svými hlavními postavami a slovy — až do těch desek pravdozvěstných a svatocudné vody — dále ještě na jevišti, v největším díle českého umění, a že jak lze doufat, dostane se tímto způsobem jednou na scénu evropskou?

Látka ta však nejen že vycházela vstříc účelům zamýšleného díla, ale byla v celkových svých rysech přímo stvořena pro individualitu Smetanovu. Že prvý popud k její volbě — ať už u Smetany samotného či librettisty Wenziga — daly ideje Wagnerovy, je tuším nepopíratelno. Wagner to byl, jenž dokázal životaneschopnost velké histo ické opery à la Meyerbeer a ukázal na svých vlastních dílech, jak vážná opera dá se zachránit jen tím, že se uchýlí na půdu předhistorickou a stane se všeuměleckým, hudebně dramatickým a moderně-symbolickým oživením starých národních mythů. V opeře historické bije lživost a jalovost staré operní formy nejvíce do očí. Neboť daná fakta dějinná mají tu sloužit za pouhou příležitost

k pěveckým bravurám, na ideové pozadí je tu sotva pomyšlení, nepoměr mezi hudbou a dramatem je tu přespříliš křiklavý. Ale jakž jinak může rozpoutati hudba svou tajuplnou výmluvnost v mlžinách báje, kde není pevných kontur, kde jsme jen uprostřed měkkých, vláčných oblak, splétaných ve fantastické linie a gigantické tvary!

Tytéž asi příčiny vedly i Smetanu k volbě mythického textu pro dílo, které mělo být slavnostním dílem národním. Ale zase se tu opakuje, co jsme pozorovali z části už při „Daliboru“: prvý theoretický popud byl wagnerovský, ale praktické uskutečnění bylo zcela jiné, čistě smetanovské. Mezi mythem Libuše, tak jak byl Smetanovi librettistou podán a jím samým hudebně zpracován a mezi mythickými látkami druhé periody Wagnerovy zeje celá ona distance rozdílů, která dělí od sebe individuality dvou těchto velkých hudebníků.

Text „Libuše“ není vlastně v pravém slova smyslu mythický. Mythus je vždycky poetickým zpodobením náboženských představ národa v době jeho mladosti. Tento nábožensky transcendenční živel však „Libuši“ téměř úplně chybí. Všimněme si tedy: i zde stojí Smetana úplně na půdě pozemské. Postavy její jsou jen lidé, ovšem lidé nabývající v mlžném oparu báje kontur polobohův, ale přece jen lidé s naší krví a našimi kostmi.

Žádný bůh tu nestraší, žádné neznámé propasti záhrobního tajemna se tu neotvírají, není tu vůbec nijakého zasahování nadpřirozeného do přirozeného a dokonce ne už té zmatené směsice lidského, titanského a božského, toto nejistého vzájemného do sebe kymácení nebes a země, té nelidské a giganticky nestvůrné psychologie jako v tetralogii Wagnerově. Někde nahoře trůní sice „věční bohové", jejichž požehnání svolává Libuše na hlavu svého lidu, ale tito bohové jsou dobří a pokojní, nevtíraví, bez laskomin po pozemských potulkách. Nechávají lidi dole klidně vzdělávat pole, svářit se a milovat, trpět a se radovat a nejvýš ještě že pečují o slavnou budoucnost národa. V tomto směru jest „Libuše" správným odleskem obrazotvornosti kmene, jenž si nezachoval žádného vlastního vypracovanějšího náboženského mythu.

Ale co ji ještě dále sbližuje s duchem Smetanovy hudby, to je její optimism a sklon k idylle. Téměř všecky veliké staré mythické útvary u jiných národů jsou pessimistické. I z usměvavého Homera vane truchlivé poznání o nicotě pokolení lidských a dokonce už rekové bájí germánských tonou v moři hrůz a krve. Po této stránce dobře přiléhá schopenhauerovský podklad Wagnerova titansko-heroického stylu k jeho mythickým látkám — největší jeho dílo a vůbec nejvyšší dosud umě-

lecké ztělesnění germánských bájí „Ring des Nibelungen“ končí sřícením Valhally, soumrakem bohů. Kdežto však u starých Germánů je přechod z mythu do historie označen krvavými požáry nejdivějších vášní, stojí ve branách našich dějin zjevy plné klidu a míru: praotec Čech, Mojžíš kmene našeho, žehnající zemi, již pokolení svému byl vyvolil; moudrý a pokojný Krok s trojicí svých dcer a pak idyllicky tento román kněžny, která volá vyvolence srdce svého od pluhu na stolec knížecí a otevírá v mystických extasích sibyllinských perspektivy národního příští — všecko tedy plno semen budoucnosti, dmoucích se nadějí a radostně plápolajících vidin. Tam pracovala fantasie drsných bojovníků a pyšných dobyvatelů zemí a moří, mysl přeplněná obrazy zažitých hrůz, prolité krve, mořských bouří a nordických scenerií — zde obraznost mírumilovných zemědělců, sevřená v linie neširoké a málo zvlněné, jakými jsou ohraničeny obzory našich středoevropských krajin, tak mírná jako naše podnebí a pro niž nejvyšším štěstím a krásou je klidný blahobyt uprostřed daleko se vlnící úrody polní, pasoucích se stád a zvučících písní. Nalézáme tu sice také intermezza vzrušená a krvavá — jakým je na př. nejbližší pokračování pověsti libušinské, dívčí válka — ale celkem je tu přec idyllický karakter vládnoucí a vyniká v pověstech této

doby tím patrněji, čím temněji se od jeho růžových barev odrážejí pásma surových a divokých dějů a činů, jimiž znamenána jsou první historická století našich Přemyslovců.

Sáhnuv k látce „Libuše" tvořil tedy Smetana zase z prostředí novodobého idyllického českého typu, jenže prostřednictvím historismu; navázal na idyllism z nejstarší naší minulosti, na tento nejstarší útvar poetické obraznosti našich předků, jenž nám zůstal zachován. Jenže tento idyllism nezůstává — jako v komických operách — v zákoutí života, ve sféře věcí dobrých, půvabných, milých, avšak malých; je rozšířen a povýšen na zjevy, imponující silou a významem. Tato historie o Libušině soudu a Přemyslovi se souběžným románem nedorozumění mezi Chrudošem a Krasavou, svou zápletkou a konečným vyrovnáním, tato historie, končící dvěma šťastnými dvojicemi, které za sebe se dostanou, mohla by v kostýmech sedláků a provedena realističtějším a méně pathetickým slohem dáti docela dobře komickou operu — krev tu neteče, o život tu nikde nejde, zápletka je těžká sice a bolestná, ale tyto bolesti, které cítí předhistorická, slavnostně pathetická Krasava u mohyly Chrudošova otce, jsou sotva větších oněch, které cítí Mařenka, domnívající se býti Jeníkem zrazenou, anebo Vendulka, pohaněná Lukášem. Citově-subjektivní facit je asi tentýž,

ale jiný kostým a jiná doba vyvyšují Libuši do zcela jiných rozměrů a plní ji také jiným duchem.

V polomythickém šeru bájící národní obraznosti, z něhož se byly zrodily, nabývají tyto postavy dimensí heroických. Zjev Libuše zanechává pod sebou meze obyčejného ženství a stává se nadlidským bílým fantomem moudrosti, dobroty a krásy, právě tak jako Přemysl a Chrudoš jsou velcí bohatýři, ale bohatýři milí, šlechetní a velkomyslní. Bohatýrství jejich však osvědčuje se formami vyššími a duševnějšími než projevy fysické odvahy. Vrcholem jejich rekovství jsou skutky sebezapření a dobroty. Chrudoš poklekà na konec před Libuší, Přemysl nepřichází ho ztrestat, ale otvírá mu svou náruč. Idyllické je tu povzneseno na stupeň heroického, ale i při tom nepřestává být idyllickým — slovem úkol, jenž se tu Smetanovi podával, byl: hudebně zdramatisovat heroickou idyllu.

Libuše — slavnostní hra.

Nic nemohlo také posloužit lépe slavnostnímu jejímu účelu a rázu nežli kompromis a souzvuk těchto dvou v podstatě si tak sporných živlů. Slavnostní je synonymem svátečního, atmosféra jeho předpokládá výjimečnost, povznesenost nad průměr všedního dne, stylisované, vzletné linie, zvětšené kontury,

rozložité obzory. Ne bez příčiny má však také slovo „slavnost“ stejný kmen se slovem „sláva“ a „slavný“, kterážto obě slova zase jsou v těsné souvislosti s pojmem heroického. Ale má také společný kmen se slovem „slaviti“ a toto tíhne ve svém významu daleko spíše k veselí a k radostnému enthusiasmu, nežli k otřesům tragiky.

*

Prvý veliký útvar slavnostních her národních, starořecké drama, opíralo se o tragický mythus a povznášelo mysl diváků k obrazům katastrof, z nichž mluví velký, neodvratný osud, nejvyšší pán lidí i bohů. Uvádělo nervy starých Atheňanů do slavnostních rozechvění, tím, že jim ukazovala polobohy a reky jejich bájí, vztyčující se v celé své síle proti biči Fata a dávající ve svém zániku cítit tu tajemnou pantheistickou souvislost mezi nejvyšším bytím a absolutní nicotou, mezi jedincem a veškerenstvem, mezi životem a smrtí, onu souvislost, která rozpíná v divákovi všecky mohutnosti a poly duše až k nejkrajnějším mezím a stupňuje pocit životní intensity až k závratnému, chmurně blaživému opojení. Ale vlastní slavnostní stránka řecké tragedie spočívala více v zevních okolnostech jejího provozování, v jejich stycích s náboženstvím a jejím významu národním — dnes, kdy okolnosti těchto více není a kdy

řecká tragedie je pro nás čistě jen dílem uměleckým, těžko bychom v ní nalezli zdroj slavnostních citů.

Stvořit však i pro moderní svět divadlo, které by mělo pro něj týž podobný národně slavnostní význam, jaký mělo drama attické pro staré Řeky, bylo nejvyšším snem Richarda Wagnera. Jeho poslední hudební dramata mají vyslovený takovýto účel a Bayreuth měl být chrámem, v němž by německý národ tváří v tvář triumfům svého umění uvědomoval si svou kulturní sílu, smysl svého života, viděl problýskávat za scénou a hudbou zář vysokých transcendentních idejí, povznášejících a prozařujících denní klopotu života kouzelnou mocí, podobnou náboženství. Takový byl jeho sen, ale jinak vypadlo jeho uskutečnění. I repertoar Bayreuthu opírá se — vyjímaje „Mistry pěvce" — vesměs o tragický a náboženský mythus, pojatý a zpracovaný však způsobem, jenž s dnešní duší Německa málo má společného. Kromě snad nejužší obce wagnerovské nemůže vyvolati v širokém obecenstvu spontanního slavnostně-národního ozvuku.

Lidové duši německé musí zůstati „Ring des Nibelungen" dílem dosti cizím a mnoho pravdy má Nietzsche, posílá-li Wagnera do Paříže raffinovaných esthétů a dekadentních symbolistů. Mysticko-pessimistický podklad „Prstenu Nibelungova" je sice velmi význam-

ným zjevem pro psychologii moderního umění, ale jaký typický význam může mít on pro Němce v dnešním období jejich dějin? Jaký slavnostní ohlas může v mysli Berlíňana z doby Bismarckovy budit legenda o Parsifalu, se svým mnišským, katolickým duchem, protichůdná všem význačným tendencím novověkého protestantského Germánstva a konec konců ani ne germánská, nýbrž keltická? Může-li se proto u některého z děl Wagnerových mluvit o slavnostním, národně-typickém jeho významu, pak to jsou jeho „Mistři pěvci" — dílo robustně zdravé, humoristické a realistické, nikoliv však jeho dramata na látky mythické.

*

Smetana děkuje za svůj plán velikého národního slavnostního díla nepopíratelně iniciativě Wagnerově, ale i po této stránce platí, co už několikráte bylo zde řečeno; na popud wagnerovský odpověděl také praktickou realisací čistě svou, smetanovskou. Jakožto slavnostní dílo opírá se však „Libuše" také o tradici naprosto jinou, než kterou zachovala řecká tragedie. Původ její zdál by se mi odkazovati — pokud ovšem text Wenzigův při svých skromných nárocích nějaké takové úvahy připouští — spíše k oněm slavnostním hrám, které od dob renaissančních byly oblíbeny u dvorů a jiných aristokratických

ohnisek umění a sloužily tu ponejvíce příležitostným potřebám, návštěvám, sňatkům a jiným rodinným událostem v životě panovníků. Bývaly to z pravidla hry rázu pastorálně-idyllického anebo klassicky učeného, plné allegorických důmyslnůstek a mythologického kudrlinkářství. S životem všeho národa a lidu měly z pravidla pramálo co dělat tyto hry, dyšící dusně přesládlými parfumy paláců, plné lživých eufemismů a byzantinských floskulí. Ale nezapomeňme, že i největší básníci bývali nuceni propůjčit k nim časem své péro, a ti vrhli na ně čistší uměleckou zář a pozvedli je do vyšších sfér krásy. Připomínám jen Shakespearovu „Bouři", do níž básník nejen že vložil drobnou takovou mythologickou slavnostní hru k oslavě zasnoubení Ferdinanda s Mirandou, ale která celá svádí k domněnkám, že je psána na oslavu sňatku dcery Jakuba I. s Bedřichem Falckým. U dvorů italských a u dvora francouzského bývaly takovéto hry častým číslem na programu dvorských slavností a vždy více sestřily se s vyvíjející se hudbou operní. — I v klassické literatuře německé zanechal útvar tento své stopy a několik drobností Goethových a Schillerových, psaných k příležitostným podnětům dvora výmarského, patří k nejpoetičtějšímu, co ve směru tomto bylo kdy stvořeno. Byly-li tyto slavnostní hry až dosud vesměs dvořanské, může platit Schil-

lerův „Tell“ za první slavnostní hru demokratickou, významu všeobecně národního i lidového.

V těchto a podobných útvarech možno hledati nit vývoje a tradice, na niž navazuje „Libuše“. Zevní stavbou svého textu upomíná sice ještě na velkou historickou operu, jenže počítající už s hlavními principy hudební reformy, jmenovitě s potřebou nového deklamačního slohu. Svým vnitřním duchem však má místo v operní literatuře naprosto výjimečné a nanejvýš jen Wagnerovým „Mistrům pěvcům“ poněkud blízké. Duch její je, jak už dříve řečeno, heroicky-idyllický a tedy slavnostní v nejvlastnějším slova smyslu, plný záře, pompésního lesku, klidně a slavně oddychujícího štěstí velkých a při tom dobrých a měkkých lidí. Držení její je skulpturální, velebné, místy až sacerdotální. — Každá vášeň je tu stlumena do té míry, aby nebyly porušeny klassicky lepé kontury, do nichž je promítnuta. Kocháme se v jejím lyricky-hudebním výrazu, ale nepálí nás její bolest a žár. Nade vším vítězí výmluvné a plastické gesto a celá hra vyvrcholuje na konec v rozechvění slavného blaha, v žehnajícím vytržení a apotheose.

Ale jako slavnostní hra národní je „Libuše“ také dílem tendenčním, výrazem a propagačním prostředkem české ideje vlastenecké. Na štěstí však nemísí se tato nacionální ten-

dence do vlastního jejího obsahu. Tam stačí k probuzení silných citů národních a plemenných báj sama, pro každého českého člověka tak hluboce suggestivní a symbolická. Tím úmyslněji vystupuje ovšem tato tendence mimo vlastní rámec děje, v závěrečné věštbě Libušině, provázené živými obrazy. — Mlhy mythu jsou tu protrženy zájmem časové politiky. Dovířily slavné zvuky krásného snu o velikých postavách české báje a prestol Libušin proměňuje se v demonstrační tribunu deklarantského, historicky-státoprávního nacionalismu z počátku let sedmdesátých. Cizím je nám dnes už toto zastaralé a romaneskní pojímání českých dějin, přikládající zvláštní význam rytířské aventuře Břetislava s Jitkou a naznačující postupné osudy národa jen postavami nejslavnějších králů. A je jen zásluhou Smetanovou, že hudebně tak vyzdvihl silně z těchto všech motivů právě jediný motiv všeobecně národní a demokratický, motiv husitský a že dává celému svému dílu vyvrcholiti na konec v třeskutém jásotu Libušina dvora na théma písně „Božích bojovníků“. Je to sice značné porušení vnitřní jednoty dramatického stylu, tato válečná hymna, hřmící na konci idyllického snu, ale není to přec bez hlubšího významu. Není-liž toto poslední požehnání Libušino za rythmů písně táborské, hřmících jako kroky gigantů anebo jako železný pochod věků, symbolickým

poukazem na slavnostní zasnoubení českého typu idyllického s typem krvavě náboženského heroismu? Jako slávobrána sklenutá přes cela století českých dějin, chtějící objati veškerý jejich smysl a jejich poslání?

Mluvil jsem až dosud místy jen o hudbě „Libuše", místy jen o její látce, textem dané; jinde zas rozhodovala tu celková představa, reminiscence na divadelní dojem díla, v němž hranice obou podílů jsou místy nerozeznatelny. Nejsou-li ostatně známy dopodrobna styky komponisty s librettistou, je těžko říci, komu náleží zásluha první iniciativy a ideje. V tomto případě možno však směle říci, že Smetanovi. Plán stvořiti velké slavnostní národní dílo přísného nového hudebního slohu byl jeho vlastní ideou, z vývoje jeho individuality naprosto organicky vykvetlou. Zapomenutý a pro literaturu naší dávno dnes už bezvýznamný Wenzig byl jen povolán, aby dal slovní kostru těmto tonovým vidinám. Nepotřeboval na to příliš napínat svou skromňoučkou sílu invence — všeobecně známá báj dala mu téměř hotový děj a rukopis zelenohorský z velké části i hotové slovo. Jeho zásluhou je alespoň, že nepodal zde tak jako v „Daliboru" Smetanovi textu, příčícího se jeho muzikálnímu karakteru. Ale co do této látky, hotově se mu podávající, vložil ze svého, na př. konfu ní pomě Krasavy ke Chrudošovi, plný vášnivé romantické rozervanosti a scé-

nicky k tomu tak neobratně a nesrozumitelně předvedený; bojovný ryk na konci stadické idylly a živé obrazy na konci, to přispělo spíše jen k porušení než k zvýšení jednotné nálady díla.

A konečně ještě jeden stín leží na textu „Libuše" — byla původně psána německy a do češtiny teprv přeložena Špindlerem. Komponista, jenž snil o veledíle národní hudby, neměl českého básníka, jenž by mu byl k němu propůjčil slovo!

Libuše — vrchol Smetanovy tvorby.

Tento heroicko-idyllický námět se slavnostně národní tendencí, plný suggestivního předhistorického šera, prvků radosti a bohatýrské slávy, schopný rozechvívati mocně struny kmenového příslušenství a prastarých tradic plemenných, byl tedy podán Smetanovi, aby na něm vtělil v pevný tvar svůj vysoký umělecký sen. A stalo se, ideál tělem učiněn jest.

Tázat se, jak se to stalo a kde našel Smetana tu sféru, v níž jeho ideály hudebního dramatu s tímto námětem tak dokonale se kryjí, bylo by marno. Zde stojíme před věcí hotovou, před tajuplným tvůrčím divem, zde je Ultima Thule každé analysy a zde nelze více, než leda se pokusit malomocnými slovy

obepsat to co tak hotově, prostě, evidentně, zřetelně, ale lidskému jazyku přece jen tak nevyslovitelně zvučí z „Libuše" jakožto jednolitého celku poeticko-hudebně-divadelního. Zde, přiznávám se, stojím před nejtěžším úkolem své práce. Zde jsme dospěli teď nejvýše, stopujíce běh Smetanova vývoje a díla, jsme tu na zenithu, v lesku, klidu a záři poledne; zde je vzduch nejčistší, obzor nejslavnější a perspektivy kulturní nejbohatší.

Moc hudebních i podhudebních sil je zde taková, že až překonává a opojuje, že vhání vláhu v oko a dává síti nervové bouřit ohnivými proudy životní radosti a slávy. Ale který slovník může vystihnouti tyto stavy, které jsou připoutány tak úzce na tóny, s tóny se rodí, s tóny žijí a třeba i po doznění tónů zanechaly v paměti silnou stopu, jsou i ve vzpomínce úzce svázány s formami hudebními? Interpretace literární nemůže proto zde více než kroužit kolem nich, z povzdálí dotýkat se jich v nesmělých analogiích a mluvit o nich jen v podobenství.

Hudbou „Libuše" povznesl se dle mého soudu Smetana první z Čechů do sféry toho, co má právo být zváno velkým uměním v nejpřísnějším smyslu tohoto slova, každé frásovité a bombastické příchuti zbaveném. Neboť jeho hudba má zde trojí, co patří k hlavním legitimačním znakům velkého umění v každé době: prostotu, zralost a klid.

Má prostotu, moudrou uměleckou oekonomií diktovanou, ale prostotu při dokonalém ovládání všech i nejmocnějších technických prostředků a kypícím přímo bohatství výrazů — tedy prostotu, která není ctností z nouze, nýbrž skutkem sebekázně. Má zralost, jásavou, sladkou zralost i v momentech vzletu a bouření, ale ne znalost formalistické šablony, chrastící jako suché tvrdé klasy, ale zralost rdícího se, vonného a šťávami přetékajícího ovoce. Má klid, ale ne klid únavy a nehybnost malomoci, nýbrž klid triumfu, klid nahromaděné a ztajené síly, klid pěstí, svírající blesky, klid nejvyššího ukojení, klid slavného vítězného pochodu nad poraženými zly života. Sladký, blažený, slunný klid srpnových dní, kdy už doklokotaly jarní touhy slavíků i dozuřily hromy letních bouří a kdy křišťálově čisté, opojně rozklenuté blankyty zpívají o nejvyšším ukojení, kdy nelze už po ničem toužit a nic očekávat, poněvadž všeho bylo dosaženo a kdy duše, přetížená láskou a radostí, slzí nad svým bohatstvím.

Z proudů melodických a harmonických těchto útvarů, podivuhodně výstižných, plastických a praegnantních, tu rozpálených sluncem a svítících jako žhavé zlato, tu opět stopených v barvy noci, tu zase tence spředených jako stříbrná vlákna, vstává před námi velebná národní legenda o velké polobožské ženě, Matce nás všech, kdož česky

mluvíme — kouzelná bohatýrsko-idyllická báj o milých a šlechetných olbřímech, jejichž spory vyznívají ve vítězný souzvuk — čarovný sen o ztraceném ráji národa, o tom podivuhodném, v mythickém šeru se ztrácejícím sociálním útvaru rodu a ženovlády — o věčné ženskosti, která zde opravdu táhne všecko vzhůru, vše činí dobrým a vlídným a ve svém sňatku s mužským bohatýrstvím a svými perspektivami na budoucí generace vladařů je zosobněním plodivých a rodivých sil národa a rassy.

Všem těmto vidinám, jež text nadhazuje jen v mělkých kontu ách, dodává ovšem teprv hudební deklamace a orchestrový doprovod pevného tvaru, plní je kypící silou citu a nálady a oblévá je kouzelnými světly. Je to hudba těžkozrná hustá a kyprá, koloritu, jenž připomíná těžké, šťavnaté akkordy červeně, žluti a hnědi na malbách italských cinquecentistů. Mluví stále ve zkratkách a nápověděch, stále vzdálena jakékoliv rozředěnosti. mnohomluvnosti a měkké bezforemnosti. — Všecko na ní je tvarem, trestí, profilem.

Tyto polyfonní a deklamační útvary, tak stručné a tak přilehlé k dramatickému ději a k myšlence jako mokré roucho, lepící se k formám těla, tak stále plné příznačnosti a modulující a splétající nejrůznějším způsobem dané základní motivy, tekou jako olejovité kapky těžkých, silných essencí, láma-

jících světlo v nejintensivnějších, čarovných přísvitech. Geniální lapidárnost jejich karakteristiky nemá tak hned v moderní hudbě sobě rovné a je-li tu ještě co podivuhodnějšího, je to ono umění, s nímž dovedl tu Smetana rozehnati se několika směry najednou, nalézati nejsytější a nejbarvitější výraz pro nejrůznější postavy, pro situace a nálady všeho druhu, vážně i jásavě slavnostní, zachmuřené i radosti opojené, bouřící i šeptající, pro ryčící vášeň i pro tklivost smíru, pro pathos velkých vladařských akcí i pro půvab selské idylly. Rozehnal se všemi těmito směry, a nalezl pro to všecko mocný výraz, ale nikde nepřekročil hranice, kterou tu ukládal pevně vztyčený ideál přísného, mramorově jednolitého stylu; ideál jednotného ducha, jednotné slavnostní nálady, nade vším tímto ruchem, svárem, a smiřováním, jako jediný čistý vysoký blankyt rozklenuté.

*

Už způsob, jímž hned začátek předehry uvádí nás do této nálady, jest podivuhodný. To platí vůbec o všech začátcích Smetanových ouvertur. Bez dlouhých jalových úvovů a rozvleklého hudebního klábosení o ničem staví nás každá energicky hned in medias res. To je veliké umění, jedno z nejvýmluvnějších vysvědčení geniálnosti, a že si toho dokonale neuvědomujeme, toho příčinou

je, že tu máme — jako tváří v tvář každé geniálnosti — pocit přirozené nutnosti, dojem něčeho samo sebou se rozumějícího. Co přirozenějšího, že „Libuše" počíná přímo slavnostními fanfárami soudu a měkce ženským motivem kněžny — ale kdo dovede dosti změřiti veliký ten tvůrčí skutek, že i ty fanfáry i ten motiv Libušin znějí právě tak a nejinak než jako znějí?

*

Tato předehra k „Libuši", pevně spjatá jako z litiny, pracovaná v nejtvrdší a nejlapidárnější ze všech tónin, železné tónině C-dur, dosahuje nejvyšší síly výmluvnosti, jaké hudba může býti schopna při největší průhlednosti a prostotě. Skladba tato sama o sobě je pravým vzorem programové hudby v nejoprávněnějších toho slova smyslu. Můžeme ji docela dobře odpoutati od každé otrocké přilehlosti k textovému obsahu zpěvohry, a přece ještě zbude hlavním dvěma jejím motivům, něžnému Libušinu a pyšně se vzpírajícímu Přemyslovu, hluboký a široký smysl povšechně lidský a psychický, jakožto živlu ženství a mužství. Tak zůstává skladba tato i beze všech vztahů k dalšímu hudebnímu dramatu ideově nanejvýš plnou, kyprou a významnou tímto svým podloženým processem duchové dynamiky, tímto vzájemným střídáním a pronikáním obou hlavních typů

lidství, mužského a ženského, až na konec v sebe splynou v záři a třesku blaženého triumfu.

Ve znamení té nejpřísnější vážnosti, jaká vane z předehry, počíná i hudební drama samo. Klopotně prosekává se náš sluch houštinami dissonancí a roklinatou rythmikou vypravování žalující Radmily, aby v harmonii tím lahodnější zaskvěl se zjev odpovídající jí na to Libuše. Zde poprve vystupuje živel, jímž je nesena po celou hru postava Libuše a jenž tvoří základní psychický tón a těžiště celého hudebního dramatu: živel vroucí, sladké, milé něhy, nejvlastnější to živel smetanovský povýšený zde ovšem do sféry slavnostní. S podivuhodnou výstižností symbolisuje hudba ten druh ženskosti, jaký představuje Libuše, ženství ne etherické a naivně panenské, ale ženství zralé, majestátní, suverenní, vědomě-panenské, přes svou sílu po opoře mužské planoucí. Dva hlavní rysy vyznačují každý takt, provázející zjev Libušin: lahoda a zvláštní zlaté žhoucí světlo. A ještě jeden, pro nějž je těžko najít jiný název, než onen neurčitý, těžko vymezitelný, ale přec všeobecně srozumitelný: českost. Ty jisté útvary modulační, sladké, prosté a srdečné, pro Smetanu tak příznačné, známé už z „Dalibora“, ozývají se hned při prvých slovech Libušiných a hned při prvých jejich ekstasích a žehnáních národu dávajícím ve

svém slavném zvuku tušit příbuznost s pozdějším finalem „Vltavy“ a oblévají vůbec postavu kněžinu tak, že v ní můžeme vidět pravou quintessenci smetanovského hudebního typu. Dcera Krokova jest vtělenou Musou Smetanovy hudby. Překrásný a vysoce poetický je také závěr prvé této scény, plné těžkých konfliktů a obav před tím, co nastává. Krasava touží, aby ulevila své bolesti, ven, tam „kde je volný větru let, kde se klene modrý svět“ a tato touha je illustrována melodickou linií tak jemnou, stříbrochvějnou, tak lohengrinovsky éthernou, že zrovna cítíme jak utichá vášeň a se uprostřed olověných chmur otvírá propast jásavého blankytu.

Následující na to akt soudu je velkolepá zvukomalebná freska, kus české Iliady v tónech. Zde jsme u nejvyššího, co Smetana stvořil jako hudební dramatik. Všecko tu kypí vzruchem a silou, bouří zmatkem a sporem, ale ze všeho při tom vyniká plastický, mocně vypouklý profil charakterů a situací, ve velkých konturách starých bohatýrských epopejí. A všechen tento dramatický hluk nepřehlušil zde nálady, toho tajemného šerého kouzla prastaré báje, které dýše z taktů, provázejících slova o původu svářících se bratří z rodu Tetvy Popelova, taktů zase tak nevýslovně českých, to jest smetanovských, rozechvívajících v nás to nespodnější a nej-

skrytější, co v nás se uložilo z krve dávno mrtvých těchto pokolení, to poslední podvědomé, co v nás zůstalo ze starého života rassy. Nikde dosud nesáhl moderní hudebník — vyjímaje Chopina a některé Rusy — hlouběji do půdy, z níž vyrostl, a kromě Wagnerových „Mistrů pěvců" není dramatické hudby, která by vedle čistého esthetického dojmu rozlévala tak bohaté suggesce a názvuky dráždící cit národní a plemenný.

Spor bratří je neuklizen; způsobil ještě k tomu krisi na prestolu knížecím, ale přes to končí tento akt slavnostně jásavou perspektivou: Libuše rozhoduje se pojati za muže Přemysla. Ale ani tento závěr nevypadl u Smetany ve formě světoběžného pompésního finale, nýbrž docela smetanovsky a česky: vířivý jásot davu přechází na svém vrcholu v rythmus polkový, v celé své bohatýrské slavě vynořuje se poprvé motiv Přemyslův a v nejvyšších triumfálních formacích uzavírá motiv Libušina ženství tyto závratně opojné extase kmenového společenství.

Po tomto bakchanalu hudebního světla následuje akt, stopený v soumrak bolesti a tajemně posvátnou chmuru hrobu. Vážnými, těžkými akkordy rýsuje se mohyla otcova v lesním šeře a z jiného zdlouhavě se válejícího a do nekonečna modulovaného motivu mluví nyjící, v kruhu beznaděje marně se točící bolest Krasavy. Ale ani zde není porušena

jednota dramatického stylu; tato bolest ne rozrývá vlastního našeho nitra, osten její nen přenesen suggestivně do našeho subjektu, ne dítí nás tu pravá tíž tragiky; sotva nás t kde opouští pocit klidu, lehkosti a volnosti a t proto, poněvadž jako v „Daliboru" — al zde ještě snad více — se nám i to, co j nejtěžší a nejbolavější, podává v uvolňujíc objektivisaci. V následujících na to scénác rozjitřených bolestí a nedorozumění vcház drama do své hodiny slunovratu. Jen prot bylo na chvíli pohrouženo v tyto tmy, ab tím slavněji valilo se nyní jako otáčející s planeta vstříc vycházejícímu slunci. Od těch to chvil až do konce koupe se už ve výsluní stále zářivějším a slavnějším. Obratníkem j tu okamžik smíru mezi Chrudošem, Krasa vou a Šťáhlavem v závěru lesní této scén a zde vystupuje zase onen živel dramatick dynamiky, jehož je Smetana tak kouzelným mistrem, onen moment *vyrovnání*, jen hraje tak důležitou úlohu v účinnosti jeh komických oper. Zde ovšem objevuje se v jiném osvetlení, v jiném náladovém zabar vení; v tom tlumeném koloritu, v tom polo šeru, v tom tklivém a přísně vážném tónu jak si ho žádá blízkost mohyly.

Zde je místo, kde si snad Smetana uloži největší sebezapření, aby zachoval jed notnou náladu a jednotný kolorit celého aktu Obezřetně potlačil tu každý silnější výbuch

radosti, aby neporušil té pozvolné gradace světla, která odtud už pokračuje až do konce díla. Poslední takty této lesní scény jsou vlahé, sladké a horké jako slzy, vkrádající se v tvář. Jako v dlouhém polibku rozplývají se dissonance při smíru Chrudoše s Krasavou a s překvapující výmluvností, plastikou a tklivostí, zavzní dobrotivý, smírný motiv Šťáhlavův v okamžiku, kdy oba bratří klesají si v objetí. Síla Chrudošova je překonána přemocí něhy a dobroty a z posledních sladce kolébavých, v tlumených vlnách se houpajících taktů zní rythmus srdcí, oddychujících v blaživé úlevě po vybouřených záštích.

A zase nové barvy a nová světla; čarokrásné jednání stadické, tento skvost bukolické hudby, muzikální apothesa matky země. Zde dostupuje idyllism Smetanův nejkouzelnějších svých výrazů a zde také vrcholí jeho zasnoubení s živlem bohatýrským a slavnostním. Jsme tu u bodu, v němž se sbíhají všecky potence Smetanovy tvořivosti: síla jeho dramatiky, malby i lyriky. Zde jsme na zenithu „Libuše“ a tím i celé jeho tvorby a zde stojíme také před tím nejtypičtějším a nejvlastnějším, co stvořila duše česká v umění.

V této hudbě kypí všecko silnou ryzí krví rassy a voní kořennými výdechy plodné, kouřící se hroudy. Všecko je tu nesmírně vý-

znamno, plno stajených smyslů a rozechvívajících perspektiv, těhotno osudem a budoucnem. Nad obrazem krajiny, třesoucí se v mihotavém výslunní parného dopoledne, zní dumně tázavé motivy Přemyslových tajemných tuch a mužné jeho touhy. Cítíme tu, jak půda dýše slavnou mystikou zrání a jak v jedné neodolatelné náladě snoubí se pocit jejích skrytých tvůrčích sil s oněmi, jež určují osudy lidí a národů. Z polí zaznívá stříbrnými trylky jásavý zpěv ženců, slunce stoupá k poledni a tóny žhnou a svítí jako zlaté jeho paprsky. Toto výslunní rozpaluje touhy a tuchy Přemyslovy, dumně toužný jeho motiv bere na sebe háv bohatýrský a jako český Siegfried stojí před námi tu pozdější manžel Libušin, silný, dobrý, měkký a snivý rek, vědomý své síly a ceny, ale jen v tajemných rozechvěních sotva tušící, k jak velikým věcem je ona určena a že slunce, vystouplé na poledne, ukazuje nastalou hodinu jeho velikého osudu. Ale již je tu poselství s bílým komoněm, slavná zvěst letí po tichém dvorci a v nových čarovných obměnách motivu Libušina a motivu sňatku vypravuje tu hudba o klidném vzdání se Přemyslově, o jeho štěstí, nenalézajícím slov, a v sladce a táhle vlnících se terciích, v té snad nejměkčí a nejdobrotivější melodii ze všech, co měkší a nejdobrotivější melodii ze všech, co Smetana napsal, objímá Přemysl naposled

svou půdu, čeleď a pluh, v melodii, do jejichž medových sladkostí jakoby se byl skladatel snažil v posledním výdechu vložit veškeru vůni a zpěvnost staroslovanského idyllismu a vyvrcholit v ní pastorální živel celé opery. Neboť od této chvíle až do konce přejímá už vládu sloh bohatýrsky slavnostní a historický. Nejblíže následující scénu považuji za vrchol Smetanova umění v jiném zase směru, totiž ve stylu monumentálním — za hotový div formové plastiky a oekonomie. Jsme zase na Vyšehradě, Libuše přijímá smířené bratry, Radmilu a Krasavu. Doburácely hněvy, všecko vyznívá v souzvuk a mír — velebně tklivými liniemi uvádějí nás takty předehry v tuto náladu a zatím co ji Libuše vyjádřuje slovy, defilují v orchestru motivy minulých svárů a dějů. Zase slyšíme o sporu bratří, o jejich soudu a smíru, o sňatku Libušině, ale vše jen v upomínce a ve stručném přehledu. Co dříve bodalo a pálilo, je nyní jen vzdáleným obrazem — neboť nyní jsme vysoko nade zly života, na Olympu blaha a pokoje. Tato hudba, zdestillovaná tak, že nezůstává z ní nic než profil, než silhouetta, ostře se odrážející v křišťálovém vzduchu, tato hudba přímo nutí hrající, aby nabývali postojů a gest monumentálních soch. Celkovým dramatickým výsledkem této scény je obraz, jenž připomíná reliefové skupiny na štítech řeckých chrámů; tak má tu vše-

cko držení anticky prosté, ušlechtilé a výmluvné, takový rys věčného klidu. Smetanovský živel vyrovnání dostupuje zde nejvyššího svého vrchole, zde jsme ještě výše než může dosáhnouti ten nejvítěznější humor, zde jsme ve sféře, kde stará česká báje blíží se k výši homerovského snu o Olympanech do nekonečna šťastných a nesmrtelných.

Ale zde už přestává být Libuše ženou, která svým mystickým geniem ční osaměle do výše svého polobožského poslání. Stává se tu ženou milovanou a milující, ženou lidskou, která nalezla svého muže, povznáší jej k sobě a sestupujíc k němu do půl cesty, setkává se s ním ve sféře obapolné lásky, jež má prestol její, až dosud tvrdý a studený, učiniti měkkým a teplým. V této nadlidské ženě, tajemné kněžce věkožízných bohů, probouzejí se touhy panny po mužském idolu — s dívčím ostychem dává se věnčit svými děvami za zvuku onoho čarokrásného ženského sboru, jenž ve své nepřekonatelné líbeznosti harmonické a rythmické je nejčistší hudební emanací ideje panenství. Reminiscence na „Lohengrina" leží sice — právě tak jako v soudní scéně — na snadě, ale opravňují k nim jen náhodné podobnosti námětů. Hudební spravování je čistě Smetanovo.

Při této příležitosti budiž však řečeno, že „Libuše" podává daleko vděčnější analogii k „Lohengrinu" po stránce své ideové ty-

pičnosti a symboliky. Na dně obou oper rýsují se totiž dva základní póly lidství: „věčně ženské“ a „věčně mužské“ ve svém protikladu, ve svém po sobě toužení a splývání. Jenže „Libuše“ je jakýmsi obráceným „Lohengrinem“ a k jinému závěru dospělým. — Wagnerova opera je báseň touhy; věčné, nyvé, nostalgické touhy ženy po nadlidském mužském ideálu — v tom je její všelidsky typický význam, její poetické kouzlo. Ale Elsa je příliš ještě lidskou ženou, než aby ideál s výšin Graalu k ní sestouplý mohla při sobě udržet; distance je tu příliš veliká, všecko je zakaleno pak ještě i vinou a nedorozuměním a Lohengrin zůstává pro ni na konec jen čarovným otevřením se nebes na krátkou chvíli, zanechávající za sebou zase jen nedokončené, studené arktické pustiny neskojené touhy.

V „Libuši“ však naopak představuje ženství nadlidský ideál, jenž zdvihá k sobě toužícího muže. Přemysl, snící na svém dvorci stadickém má právě tak jako Elsa neklamnou tuchu, že jeho fantom sestoupí k němu, a fantom tento má zde právě tak svého bílého komoně jako tam svou labuť. Slabá Elsa potřebuje muže jako záchrance a spasitele, Přemysl však je silný muž, jenž potřebuje ženy k doplnění a vyvrcholení své síly. A ona, vysněná a vyblouzněná, přichází konečně; nedočkavé srdce tuší na dálku, že se naplňuje

jeho veliký osud. Sen stává se skutečností, ruce mohou objímat a rtové líbat milovaný fantom, jenž nabyl pozemského tvaru a sestoupil se své výše do ubohého malého života člověka a dal tomuto životu jeho bod triumfu, mysticky slavnou hodinu, která může mu udeřiti jen jednou! Je-li však „Lohengrin“ hudbou touhy, do nekonečna a transcendentálna rozpjaté, je „Libuše“ hudbou nejvyššího ukojení, absolutního kladu, vyrovnání, štěstí. Mužství s ženstvím slilo se v pevný svazek, není více čeho si přáti. Láska je tu však štěstím nejen pro jednotlivce, ale ona zajišťuje i další nerušený vývoj celého kmene. Štěstí velkých lidí rozlévá se široce ve štěstí všeho lidu, osud mythických reků je i osudem bezejmenných mass, princip aristokratický snoubí se s demokratickým, všecko do sebe navzájem splývá, všecko se kryje, objímá a proniká, nikde nezbývá trhlina, jíž by se mohla vedrati negace nebo žalná touha, horizont je harmonicky zaokrouhlen a uzavřen.

Zde ovšem hrozí umělci jisté úskalí. Bolest tíhne k duševní hloubce a kráse, štěstí naproti tomu k jisté ploché a hrubé robustnosti a mělkostem optimismu. Život nezná ostatně takových absolutních vyrovnání a nejvyšší takovéto ukojení, i kdyby nepatřilo do oboru pouhých uměleckých snů, mělo by v zápětí jen přesycení, prázdnotu a novou lač-

nící žádost — dle známého podobenství Schopenhauerova o kývadle, zmítajícím se mezi touhou a nudou. Skutečné štěstí jest jen řadou sporých okamžiků, které chtějí být zasloužený utrpením a zápasem, řadou skvělých blesků nad propastmi zla a bolesti. Lidé tupí a mělci nepoznávají ho v celé jeho hloubce, neboť takové je údělem jen silných a zápasících, těch, kdož znají drahou jeho cenu, kdož se nebojí jeho prchavosti a úskočnosti a dovedou brát v počet i celý jeho strašlivý černý rub. Pravé veliké štěstí nekryje se jen tak beze všeho s optimistickým názorem, nýbrž je možno jen na silné vrstvě pessimismu a heroismu. Jemný takt proto vedl vždycky velké umělce k tomu, aby chvíle štěstí ve svých dílech příliš do plocha nerozšlapávali. Shakespeare na příklad plní své komedie, nejkouzelnější to díla tohoto druhu, samými zmatky, nedorozuměními, zbytečným povykem a sotva to vše byl na rychlo, bez velkých skrupulí dramaticko-technických, jakž takž vysvětlil a smířil, spěchá honem nad rozklenutou perspektivou nepřetržitého nastávajícího štěstí spustit oponu. I Smetana v „Libuši", díle slavném a radostném, pouští plné proudy jásavého blaženého světla teprv až při samém závěru, po znenáhlé postupné gradaci. Hudební výraz nestrhává zde štěstí v plochost, mělkost a přecukrovanost — ono zůstává až do konce velké, slav-

né, hodné toho, aby bylo cítěno silnými srdci. Jsou to jen krátké záblesky, tyto chvíle, kdy s pýchou a vděčnou něhou k osudu zasedají poprve na stolec knížecí vedle sebe oba: nadlidská žena a dobrotivý muž bohatýr ve vzájemném doplnění sv. lásky; chvíle, kdy hřímá jásot národa nad Přemyslem, nabízejícím Chrudošovi svou náruč — záblesky jsou to jen, ale žhoucí, opojné, plné slavného poledního klidu a svlažené něhou triumfující ženskosti.

Zde v těchto místech přetéká hudba Smetanova zrovna světlem a sluncem, strdí a zlatem. Zdá se, jakoby horký, vonný, letní dech italské renaissance se vznášel nad těmito posledními scénami „Libuše". Nevane-liž z pompésního tohoto závěru staré české báje duch oněch vidin nejvyšší harmonie, krásy, síly a radosti, jež snili mistři oné slavné epochy a není-liž už sama Libuše příbuznou onomu rodu žen vysoké inteligence a hrdého ideálního vzletu, zralých, plodných a plnobokých, jaké vztýčila renaissance oproti středověkému spiritualistnímu liliovitému zjevu nyvé křesťanské panny? Nezdá-liž se dcera Krokova, oblita touto hudbou, být vzdálenou staroslovanskou sestrou onoho bohatě rozčleněného typu madonn, jenž sloužil oné době, aby pomocí křesťanské symboliky vyjadřovala jím svůj sen o ženství moudrém, vědomém a mateřsky plodném a dobrotivém

— o ženě matce boží, která tam byla osou náboženské víry, jako zde ve slovanském mythu je osou života a osudů kmene?

Slovo renaissance tane mi tu na mysli však ještě i v jiném, ve svém věčném a tedy i moderním slova smyslu; jako sen o velikém výslunném umění, sen o umění života, smyslů, hmoty a země, v jeho obrodném poslání oproti umění asketicky-spiritualistnímu, anebo nervosně-raffinovanému a degenerovanému, jako sen o ohnivých, zdravě vonných růžích přirozené krásy oproti jedovatě a omamně vonným květům zla, choroby a noci. Má-li které dílo moderní hudby být zařaděno do této kategorie umění renaissančního, to jest životem bouřícího a životu přitakajícího, radostného a slunného, pak jím jest „Libuše“ přede všemi jinými. V tom jest její povýšené místo, její jedinečný význam, ba řekl bych její evropské poslání.

Ze vší téměř evropské hudby od doby poklassické znějí žaly a touhy rozdrásaných moderních duší a steny nemocných nervů. Liszt a Wagner prvé periody ukazují právě tak souvislosti s psychologií byronovské romantiky jako pozdější Wagner, Schumann a Chopin s psychologií nejmodernější dekadence, jejíž poetické útvary nalezáme v jejich hudbě praeformovány. Všude tam, kde šlo o výraz pro nemoci, degeneraci a pozdnost dnešní kultury, o nové formy pro psychologii

hyperkultury, tam všude byla hudba první na místě, ještě před literaturou a ostatními uměnami. Druhá polovice devatenáctého století učinila si z hudby sladce jedovatý hašiš pro chorou smysl; vzácný mok, jenž má ukájet jeho žízeň po absolutním a transcendentálním; prostředek k jitření a dráždění přecitlivělých nervů; raffinovaný stimulans rozkoše sebetrýznění a hysterických extasí. Schubertem a Weberem počínaje je vývoj hudby nerozlučně už pak stále spjat s rozvojem a osudy romantiky a její dědičky dekadence, a ve své poslední skvělé stanici, Wagnerovi, propadá na konec té katolické rakovině, jíž nese v sobě všecka romantika od narození. V Bayreuthě klesá moderní hudba u paty kříže, rozplývá se v kouzlech velkého pátku, stává se narkosou umdlených duší, když byla dovedla dříve v „Tristanu a Isoldě“ moderní erotiku k nejzažším krajům lidské citivosti, tam, kde žáry smyslů těsně hraničí s rozkoší zániku, a když byla v požáru Walhally pochovala celý ten svět brutálních zločinů, podskoků, krutostí a vzájemného přelstívání, jenž slove „Ring des Nibelungen“. A zatím co ještě obec wagnerovská tonula v prvém nadšení nad těmito velkolepými díly moderního nihilismu a myšlenkové únavy a z osudného nedorozumění prohlašovala za hudbu budoucnosti něco, co se nikdy nevymanilo z kletby minulosti a co hudebně jen

galvanisuje zahnívající mrtvoly starých ideových útvarů, v téže době čekal český mistr, ostatní Evropě téměř ještě naprosto neznámý, s klidnou resignací, až v dobudovaném Národním divadle zazní jeho slavnostní dílo, do něhož vložil tolik opojných tónů životní radosti a slávy, všecku klidnou a sladkou moudrost své hudby laskavé, vlídné, ale při tom silné a hrdé, opěvující všecko dobré tohoto světa.

A ten, že by měl být stoupencem Wagnerovým? Může být větší protivy, nežli je mezi duchem Bayreuthu a duchem „Libuše"? Této „Libuše", v níž je všecko sluncem, pleinairem, ruměncem, kvetoucím růžovým masem, která je jedinou velkou apotheosou přirozeného, prostého, zdravého života na ňadrech země, apotheosou pozemskosti, apotheosou silné rassy a společenské pospolitosti? Která je v jistém smyslu retrospektní sociální utopií, v níž osud hrdin za jedno splývá s osudem mass? Jejíž hudba je takovým divem umělecké noblessy, tak distingovaně málomluvná a sporá, a přec z lidu vážená a lidu přístupná, slovem: hudba jako stvořená, aby se na ní sytily a hřály veliké moderní ideje demokracie a socialismu; všecky ty touhy po pozemském štěstí pro všecky, po zdraví, síle a bouřící radosti života, jenž nepotřebuje ani bohů, ani záhrobních rájů, po silném, dobrém a šťastném člověku příštích dnů, všecky tyto

touhy, které jako poslední otázka tkví na rtech tohoto umírajícího století?

Odvažuji se proto říci: ne „Prsten Nibelungův“ ani „Parsifal“, ale „Libuše“ jest pravou hudbou budoucnosti.

„Dvě vdovy.“

Do takovéto výše vyspěl tedy Smetana jako hudební dramatik v „Libuši“ za nevelkou tu řadu let, jež ho dělily od jeho východisek. Český typ idyllický povýšil na stupeň heroicky-idyllického, starý český idyllický mythus zasnoubil s reminiscencemi husitství a zvedl hlavu vysoko až k touhám velikého obrodného, renaissančního umění. Jako slavnostně národní hra nového vážného hudebně-dramatického stylu, všecky staré pojmy o opeře překonávajícího, jest „Libuše“ bez odporu v celé Evropě prvým dílem, jež velikosti a čistotou své umělecké snahy mohlo závodit s nibelungovskou tetralogií wagnerovskou (z níž ovšem Smetana mohl znáti jen myšlenku a text, r. 1862. uveřejněný, nikoliv však ještě hudbu!) — právě tak jako je sen Smetanův o provedení „Libuše“ v Národním divadle a jejich výchovných účincích na české umění pendantem k Bayreuthu.

Po tomto nejvyšším vzepjetí tvůrčí energie jsou „Dvě vdovy“, o dvě léta později dokončené, dílem oddechu, lehkou episodou v

jeho vývoji, úmyslným experimentem na půdě cizího slohu, odbočkou z vlastní dráhy, potem a krví úsilného hledání a samostatného tvoření svlažené, na koleje široce už dávno vyjeté. Pro nás, hledající za díly Smetanovými to, co je v nich individuelního, typického a kulturně-psychologicky významného, kyne zde ovšem skrovná kořist.

„Dvěma vdovami" pokusil se Smetana o komickou operu francouzského slohu. Salonní veselohra toho druhu, jaké zde librettista Smetanův užil, je ze všech druhů divadla snad nejméně vhodná pro operní zpracování, ba není-li ze přísného stanoviska hudebně-dramatického hotový nonsens. Hudba je duše sama, umění, v němž se chvěje odhaleno nejtajněji srdce a ledví člověka, umění nejupřímnější a nejvniternější — salon naproti tomu je úzký jen a lživý výsek života, soustava konvencí, škola přetvářky a zakrývání toho, co je v lidech nejhlubšího. Hudba se musí příliš snižovat, má-li vyjádřovat lyriku salonních lidí a dějiny hudby nevědí také, že by kdy z manželství těchto dvou živlů bylo vzniklo nějaké dramatické dílo nehynoucího významu. Opera, i komická, chce, aby látka její byla oblita jistým poetickým nimbem distance. U opery historické a mythické je to distance časová, u komické opery selské distance sociální, která diváka od látky dělí a povyšuje ji proto do poetické sféry. Sa-

lonní opera je možna vlastně jen jakožto historická: Oblévá-li totiž hudebními kouzly high life dávno mrtvých generací, na př. dvorský život rokoka anebo při nejmenším jako na př. v Čajkovského „Oněginu" život vyšších vrstev z doby „když si náš dědeček babičku bral". Ale postavy „Dvou vdov" jsou a chtějí nám být příliš blízky, nesou na sobě příliš módy dneška neb let nedávno minulých, nejsou tedy od nás odděleny dostatečnou distancí, jež jest jednou z hlavních podmínek půvabu operní hudby. Tato poněkud úzká a mělká sféra látky odsuzuje už a priori „Dvě vdovy" mezi operami Smetanovými na místo podřízenější — rozumí se hledíme-li k hudebně-dramatickému jich celku a necháváme-li tím nedotčeny její absolutně-hudební krásy.

Ale trpí-li tato opera už těmi nedostatky, které leží v samé podstatě salonního genru, trpí ještě více specielní jeho cizostí vůči českému životu. Co mohl cítiti Čech z počátku let sedmdesátých vůči tomuto veselému dobrodružství dvou bohatých vdoviček statkářek s mladým kavalírem? Především to, že to nejsou lidé z jeho krve a kmene, že to je aventura lidí, německy myslících a mluvících, neboť česká konversace na venkovském panském sídle byla za dob Smetanových bílou vranou. Ale takovýchto sličných statkářek a mladých šlechticů hemží se velmi mno-

ho v naší literatuře z oněch let; naše starší novellistika libovala si vždycky v takovýchto aristokratických látkách a od dob Tylova „Posledního Čecha“ a Pflegerova „Ztraceného života“ až k Šmilovského novelám ze života statkářů vidíme stále, že si ráda vybajovala společenskou vrstvu, které národ neměl. Bylo to známé pium desiderium míti českou aristokracii a český salon, dětský to sen vznikající české buržoasie, upínající oči s lítostnou závistí k jiným aristokratičtějším literaturám a žehrající v skrytu duše na to. že naše je tak příliš jen občanská a sedlácká. Od těch dob však proniklo naší literaturou demokratické sebevědomí do té míry, že podobné figury nemožných českých šlechticů a statkářek bloudí našimi dramaty a romány už jen jako duchové dávno mrtvých fikcí, Nelze proto v dramatickém obsahu „Dvou vdov“ viděti nic typicky českého, nic ze skutečného našeho prostředí přímo vyrostlého, leda snad jen příspěvek k psychologii tehdejších illusí a fikcí vlastenecké společnosti.

Přes to však nesmí býti zapomenuto takového prvku česky-lidového, který prokmitává touto operou a dává aristokratickému románku širší krajinové pozadí. Postava hajného Mumlala, párek selských milenců, lidové sbory a obžínkové tance, — v tomto všem shledáváme se s vlastním Smetanou v plné jeho síle a svěžesti. O těchto partiích platí to,

co bylo řečeno o komicky-selském slohu Smetanově u příležitosti „Prodané nevěsty", po níž jsou tyto části „Dvou vdov" jinými dalšími ukázkami vývoje Smetanova v tomto směru. Ony přinášejí do francouzsky vyparfumovaného vzduchu panského sídla svěží vůně z českých luhů a hájů a za salonní novelkou rozevírají slunnou, pleinairovou perspektivu. Ale celkem hrají tu přece jen úlohu podřadnou; tento český hudební živel, individuelně smetanovský, neprolíná ostatní cizí prvky a nerozpouští je v sobě, nýbrž je do nich jen zaklíněn.

Tyto ostatní prvky jsou původu francouzského a podivuhodno jest, jak Smetana překvapuje svou štědrou vynalézavostí a bohatou tvůrčí mohoucností i zde, kde nechtěl být více než epigonem. Po stránce invence, jsou „Dvě vdovy" pravým rohem hojnosti. Myšlenky hudební se tu jen řinou a sypou, kypré, svěží, kvetoucí — což padá tím více do oka, čím chudší a mělčí jsou ty dramatické náměty, jimž jsou nuceny sloužit. Nejlépe tu vidět, jak překypující byla tvořivost Smetanova; i tak chabé literární podráždění jí stačilo, aby se bujně vzepjala a tryskala. Stejně pozoruhodna jako svými myšlenkami jest pozoruhodna hudba „Dvou vdov" jejich zpracováním. Kardinální požadavky francouzského stylu komického; elegance, švih, duchaplnost, jsou tu splněny

plnou měrou. Ale vnější pikanterie nedere se tu nikdy do popředí na úkor formální propracovanosti. Po této poslední stránce je hudba „Dvou vdov“ hotovým salonkem, dámským boudoirem — jednotlivé myšlenky a figury svítí ve své jemné ciselovanosti jako bibeloty a čechrají se jako drahocenná třepení. Vlastní „salonní“ partie opery mají ráz pestré a drahocenné mosaiky; všecko je tu jemně vyřezáno, a vybroušeno, v elegantní arabesky zakrouženo. Těžiště leží v drobnomalbě, v jemných a zajímavých podrobnostech, jimiž orchester hledí v těsném přimknutí se k ději charakterisovati duševní hnutí jednajících osob. Tedy moderní princip hudebně-dramatický, štěpovaný na kmen staré francouzské komické opery.

Jen jedno tu chybí k plnému vystižení psychologie dané atmosféry: ty dusně sladké parfumy, ten jistý sklon k rozmařilému snění, to — řekl bych — chopinovské, bez čeho si nedovedeme představiti pravou hudbu salonních žen. Na to je však Smetana při vší své něže a jemnosti přec jen příliš robustní a zdravý, psychicky málo komplikovaný, příliš málo nervový. Je přirozeno proto, že s tím větším důrazem vyzvedl z daného románku dvou vdov živly jeho individualitě bližší: ne záchvěvy nervů a nevypočitatelnost nálad, ale lyriku srdce a především rozmar, bujný smích a žert mládí. V tom ohledu

tančí hudba Smetanova zde po hladkých parketách zámeckých s touž svěžestí a lehkostí jako jinde po vesnických návsích a po půdě starosvětských hospod. Pokud se jiskřivosti a temperamentu tkne, zadají „Dvě vdovy“ sotva v něčem selským jeho komickým operám, třebas jinak vedle těchto vlastních dítek Smetanovy Musy měly význam pouhého levobočka.

Ale přes to, že tak málo pastvy poskytují našim specielním hlediskům, nemůžeme jim v rozvoji hudební individuality Smetanovy upříti jistý význam. „Dvě vdovy“ jsou totiž přechodní stanicí od starších, na Mozarta upomínajících forem „Prodané nevěsty“ k „Hubičce“ a „Tajemství“, v nichž — zejména v posledním — podnikl Smetana pokus, jeden z prvých vůbec v evropské hudbě, postaviti i komický styl operní na nové principy hudební dramatiky. Ve „Dvou vdovách“ shledáváme jej na tomto postupu — v tomto směru jsou ony, přese všecko epigonství francouzského slohu, dílem značně pokrokovým.

Smetana sám považoval „Dvě vdovy“ za dílo tak vážné umělecké snahy jako kteroukoliv jinou operu a velice se rozhořčoval o šest let ještě později, když po provedení jejich v Hamburku chtěl je znetvořit berlínský jeho nakladatel vsunutím kupletů a přefrancouzštěním textu na pouhou operettu. Je-

ho srdci byly „Dvě vdovy“ zajisté už proto zvlášť blízky, že to byla prvá opera, která byla přijata s nepochybným, rozhodným, přímo demonstrativním úspěchem a poslední jeho opera, kterou sám uvedl na jeviště a jejíž zvuky slyšeti bylo mu ještě přáno.

Smetanovo utrpení.

Černé těžké mraky, věštící příchod katastrofy srážejí se už nad touto uměleckou hlavou, plnou až dosud růžových a vzdušných tónových snů. Zatím co duch kvete a tvoří, zlověstný neduh ryje v síti nervové, a ryje a hlodá tak dlouho, až trhá úzkou, citlivou tu komunikační nit, jež spojuje mysl se světem reálných zvuků. Obavy a zlé předtuchy stávají se nezvratnou, strašlivou jistotou. Osud všech, které mohou stihnouti hudebníka tragičtější, uvaluje život na tuto duši smavou a rozmarnou, která ve svém díle nepoznala vznětů tragických; tíha strašlivého neštěstí vložena je na bedra člověka, jehož umělecká síla vrcholí v hudebních vidinách štěstí. Neočekávaný obrat zvrací tento život z dosavadní dráhy, vkládá do něho jiný smysl a obsah a rozpíná jej do výše subjektivní tragiky. Nastává posledních deset let, zatemnělých a bolestných, vyplněných mukou strašlivých zápasů v němých temnotách hlucho-

ty. Bedřich Smetana vstupuje do slávy mučednické.

Vypisovati podrobně vznik a průběh tohoto martyria, nad něž málo který umělec poznal kdy větší, nemůže být ovšem úkolem těchto úvah, které sledují ve Smetanovi jen tvůrčího ducha a přihlížejí k lidskému subjektu v něm jen potud, pokud obraty jeho osudu, jeho zažitky a utrpení měly přímý vliv na vzrůst a povahu jeho díla. Jest nejen generaci, s níž Smetana žil, zůstaveno, ale jest to přímo její povinností, aby, pokud je čas, na základě svých vzpomínek podala nám mladším, kteří nepamatujeme oněch dob, jasný a plný obraz věcí, které byly příčinou Smetanova utrpení, nejen morálního, ale jak životopisci mu nejbližší tvrdí, i jeho utrpení tělesného. Nestačí nám již povšechné stesky na štvanice proti němu podniknuté, ani šetrně vzdálené jen narážky na jejich strůjce. Chceme znáti ty osoby — vždyť mnohá z nich chodí dosud mezi námi! — znáti špinavá klubka jejich koterií, pletiva jejich piklů, dokumenty jejich omezenosti, nevzdělanosti a zloby. Ven s nimi na soud potomstva! Chceme vědět, jaká to byla společnost, z jejíhož středu mohlo být žádáno za odstranění „neschopného kapelníka Smetany“, jaké to bylo prostředí, které čivy našeho největšího umělce rozbodalo až do úplného rozrušení. Máme právo to žádat nejen v zájmu dokonalého

poznání života Smetanova a pozadí jeho díla, ale i v zájmu historické spravedlnosti. Neboť není jiné, která by trestala zlo, páchané lidskými kritky, malými a slepými, na čistých synech světla a krásy. Zraněný a uštvaný umělec zůstal by navždy nepomstěn, kdyby vedle jeho vítězné palmy nebyli na věčnou paměť přibiti za svá netopýří křídla ti trpaslíci, kteří drásali jeho paty ostnem své závisti a puchem své zloby otravovali jeho vzduch.

Tento akt soudu, opakuji, máme právo čekati od nejbližších pamětníků a přátel Smetanových. Zde na těchto místech jsme však příliš zaujati krásnou, světlou a vítěznou stránkou jeho života, než abychom se mohli zdržovat rozhrabováním všeho toho bahna, které se mu lepilo na každý krok, a které v těchto prvých letech sedmdesátých dostoupilo takové výše, že třebas neudusilo a nepochovalo jeho zářící tvůrčí hlavy, pomohlo podlomit jeho tělesnou existenci. Byla by to práce odporná a rozhořčující probírat se v hudebních kritikách z oněch let všemi těmi výrony úžasné tupohlavosti a zavilé zloby, která dovolávajíc se zájmu vlasteneckého — osvědčeného to zabijáku k utloukání všeho, co se kdy objevilo v Čechách nového a silného — podrážela nohy nejčeštějšímu ze všech hudebníků, líčíc jej jako zarytého wagneriána, jenž chce českou hudbu „poněmčit".

A dokonce už nechceme jíti dále a stopovati v jeho všednodenních detailech život velkého moderního umělce v malém opozděném národě. Stačí říci, že muž, jenž tvořil „Libuši", byl nejen pronásledován a snižován jako komponista děl, jichž význam nebyl pochopen, ale že svým úřadem kapelnickým byl nucen státi uprostřed té spleti křížících se osobních zájmů, intrik a klepů, jichž ohavným puchem čpí zákulisí každého jeviště, uprostřed toho strašlivého života divadelního, jenž předkládá svým obětem — abych užil slovo Zolova — každého rána k snídani ropuchu a jenž člověka jemnocitnějšího, jehož nedovede otupit, musí na konec zlomit. Několik let tohoto otravného života, tohoto neustálého dráždění citlivých hudebnických nervů, tím citlivějších, čím intensivněji byly zároveň napínány tvůrčí prací, tohoto jitření a rozbodávání samého živého masa jeho umělecké bytosti, těchto útoků nejen na jeho postavení ve veřejnosti, ale i na jeho existenci hmotnou a lidskou — to všecko stačilo, aby muž, jenž nebyl přec nikdy před tím nakloněn k sebepřeceňování a nedůtklivému slavomanu, jehož lidská povaha nebyla v nijakém směru chorobna nebo výstřední a jehož temperament býval nejen rovnovážný, ale spíše ještě ohnivý, veselý, k humoru nakloněný, aby tento muž vzal na se tu tvář trpitele se svadlými tahy, hlubokými

vráskami a shaslým okem, jak je v našich představách nerozlučně sloučena s podobiznou Bedřicha Smetany.

Jmenovitě považíme-li, že duše tato nebyla heroicky tvrdá, ani v díle ani v životě a že na dně jejím spočívalo povždy cosi něžně a měkce ženského. Tento ženský tah jeví se u Smetany umělce tím receptivním rázem jeho inspirace, tou potřebou oplodnění, již jsme uznamenali při vzniku jeho děl, právě tak jako se jeví u Smetany člověka touto jemnou citlivostí, která zvyšovala jeho muka a rozvrátila na konec jeho tělesný organismus. I tímto svým sensitivním rysem je Smetana protějškem k Wagnerovi, který třebas měl ve svém díle mnoho nemocné unylosti, svou iniciativností, životem a vzdorným přemáháním překážek jeví se být nejvyvinutější mužskou povahou, pravým uměleckým Bismarckem se žulovou páteří, tak jako zase je Smetanovo martyrium ryze slovanské a nalézá leckterou analogii u umělců ruských.

Bylo to v říjnu r. 1874., půl roku po uvedení „Dvou vdov“ na jeviště, ve věku padesáti let, tedy právě v pěti šestinách jeho života, kdy stíhá Smetanu pohroma dokonalého ohluchnutí. Chorá hlava ztrácí vládu nad orgánem sluchovým; stezka, vedoucí uchem a labyrintem přecitlivých ústrojů a spojující vědomí se světem zvučících věcí, je zatopována den ke dni vždy výše se dmoucím

přívalem zvukového chaosu, nezastavitelného hučení a šumění, a čím cesta tato je zúženějši a čím více hrozí být poslední most servàn, tím hrůzněji řádí tato anarchie imaginárních zvuků. Šílená orgie bolavých nervů se rozpoutává, řvoucí běsi tónových hallucinací vystupují z doupat podvědomí, v čele jich ten příšerně svištící a pištící As-dur sextakkord ve čtyřikrát čárkované oktávě, jenž symbolisuje později — ve formě poněkud ovšem pozměněné — v kvartetě „Z mého života" tragický obrat osudu. Vždy více oblévají tmy nemocné ucho, jen ještě malý otvor zbývá, jímž se šeří a svítá zevní zvučící svět, jímž doléhají k duši poslední slova lidská, poslední tóny drahého umění, ale i přes tento poslední světlý otvor převalily se temnoty a nad hlavou, jejíž sluchový orgán je úplně zničen, rozložila se dokonalá, hluchá, němá noc, již oživuje jen hukot jí samotnou splozený, rejdící to duchové a strašidla umrlých skutečných zvuků.

Ještě nějaký čas trvá pak zápas s těmito hrůzami, nežli se dostaví resignace před nevyhnutelným; naposled ještě vyšlehuje naděje v uzdravení a znovu zase shasíná, až poslední její jiskra shasne docela a vědomí neodčinitelnosti stává se nezvratnou jistotou. Jaká děsná pohroma pro umělce, tato hluchota bez konce! Uspořádat bohaté hody tónů pro jiné, pro generace ještě nezrozené a

sám být od nich vyhnán! Být geniem harmonie a stylové kázně a být vydán na pospas furiím zvukových hallucinací, tohoto chaosu, této ďábelsky výšklebné parodie hudby! Snít jásavé vidiny štěstí, půvabu a slávy, a sám být ubohým mrzákem, stárnoucím v hrozném osamění, odervaném od zvuku lidské mluvy. A mimo to, jaké utrpení člověka! Samota o nic lepší než nejvzdálenější vyhnanství, vyobcování ze společnosti, z místa dirigentského i z koncertního podia, ztráta vlivuplného místa při divadle, podlomení hmotné existence; na místě velitelských pohybů taktovky za ruchu, světla, vůně a lesku operních večerů smutný útulek pensisty a invalidy ve venkovském zátiší jabkenickém — slovem: konec plného, normálního lidského života, ortel, odsuzující k pouhému živoření. Smetana jako člověk je zlomen.

Ale ne jako umělec! Zde počíná největší zázrak jeho tvůrčí síly. Jeho trnová koruna je propletena vítězným laurem. Toto martyrium člověka je zároveň veliké mysterium umělecké tvorby. Tak divuplné a povznášející, jak ho dějiny umění nepoznaly od případu Beethovenova. Věrná obec Smetanova chvěje se obavami o další osud jeho tvorby. Konec sluchu bude patrně i koncem jeho díla! Ale ne, zbytečné obavy: on tvoří v hlubinách sluchové noci, tvoří dole pod hladinou sluchu, v infernu hluchoty tká a splétá nová

drahocenná pletiva tónů, jichž nikdy nemá slyšet — tak plně, svěže a vítězně tvoří jako za svých nejlepších dnů!

Za muk největších, v hodinách nejkrutější trýzně duševní i tělesné, v týdnech plných úděsů nad nastalou katastrofou vyhouplo se — tak vypravoval sám — ve zmučeném jeho mozku jako harmonicky zářivé souhvězdí nad černé vlny řvoucího chaosu několik nádherných akkordů: budoucí motiv Vyšehradu. Zároveň prvé símě, z něhož vyklíčil a bohatou, vonnou korunu svou rozložil ideový kmen symfonických básní „Má vlasť". Toto dílo, v němž ze všech Smetanových je snad nejvíce barev, lesku a záře, bylo prvé, jež urval ničivým mocnostem hluchoty. K němu od „Libuše" přes hlavy „Dvou vdov" vede přímá cesta. Ani té nejmenší pukliny nebo zlomeniny nezanechává tedy strašlivá pohroma tělesná ve vývojové čáře jeho díla!

Může-li hluchý komponista dále tvořit, je to věc sama o sobě už tak dost podivuhodná, že bychom jistý úpadek díla tu vzali s ochotnou shovívavostí rádi v počet — ale u hluchého Smetany není tohoto úpadku! Ani nejmenší stopy únavy, zastávky nebo ústupu nejeví to, co napsal v těchto prvých letech hluchoty. Tak jako ve vývoji jeho výrazové mohoucnosti symfonické a orchestrální nelze žádati většího pokroku než jaký jeví „Má vlast" oproti „Valdštýnovu táboru" nebo „Ri-

chardu III.", tak nelze si představiti, že by od „Prodané nevěsty" mohl hudební dramatik se zdravým uchem a plnou neztenčenou životní silou doraziti za deset let dále, než kam dorazil hluchý Smetana v „Hubičce" a „Tajemství". Zde stojíme před nejzjevnějším svědectvím jeho geniality, před tvůrčím divem, který se směle může postaviti po bok případu Beethovenově. Nespatřuji ho ani tak v tom, že vývoj Smetanovy tvůrčí síly přemohl fysický fakt hluchoty — neboť hluchota sama může do jisté míry i prospět zvniternění, subjektivnímu prohloubení a formálnímu pročištění díla — ale že přemohl morální následky hluchoty a vůbec celé to podlomení Smetanova organismu, v němž ohluchnutí zdá se být jen jedním z průvodních zjevů.

Jako u Beethovena, ohluchlého ve čtyřicátém druhém roce, stoupá tedy i u Smetany, v padesátém svém roce sluchu zbaveného, rozvoj tvůrčí síly nerušeně a pravidelně vzhůru. Kdyby nám šlo prostě jen o to, stopovati rozvoj jeho díla, neměl by celý tento hrozný otřes tělesný pro naše pozorování valného významu. Ale nabývá významu přímo nedohledného, máme-li stále na mysli souvislost prací umělce a osudy člověka, vidíme-li slovem v díle psychologickou výslednici dané jedné lidské existence. Považujeme za přirozeno, ba bezmála za nutno, aby karakter díla se kryl s povahou umělcových osudů,

s jeho šťastným či nešťastným přízvukem subjektivního života. Známe sice výjimky, že umělci nešťastní tvořili díla radostná a ještě více těch, kdy lidé normálně šťastných osudů hledali výraz pro bolest a tragiku, ale tyto výjimky zdají se nám jen potvrzovati pravidlo, že dílo melancholické a tragické má za pozadí subjektivní neštěstí a dílo smavé, jasné a půvabné že vzrostlo ze šťastného pocitu života. Takový hledáme přirozeně za „Prodanou nevěstou“ a „Libuší“; zdravý, čilý a veskrze rovnovážný temperament tehdejšího Smetany tomu zúplna také odpovídá.

Ale nyní nastává to, co jsem napsal tvůrčím divem: dílo zůstává stejně půvabné, smavé a zářivé — „Vltava“, „Hubička“, „Tajemství“ — ale člověk za ním stojící je už jiný, otřesený, zlomený, s osudem tak ztemnělým, že by opravňoval k dílům, přeplněným nejvášnivější žalobou, bouřením a lkáním. A přece k těmto dílům nedošlo: Smetana jako člověk jiný, jako umělec zůstal starým Smetanou. Dílo a život se tu navzájem jakoby rozestoupily, všecka přímá souvislost se tu zdánlivě ztrácí. Člověk trpí, upadá, stárne a hyne, ale dílo jásá, roste a kvete, nestárnoucí a vždy stejně svěží a radostné. Pod hudbou Smetanovou jakoby tu podtržena byla jeho celá životní, individuelní základna.

Ale není. Souvislost mezi dílem a životním pozadím jeho tvůrce nemůže být nikdy do-

cela přervána, třebas bychom nenalézali mezi oběma přímé korespondence a byli nuceni hledat vysvětlení v souvislostech nepřímých, ba i v jistých zákonech protiv. Jsou umělci, kteří v díle neobrážejí zpříma svého života, ale odškodňují se jím za to, čeho jim život nedal. Dílo jejich je pak opakem jejich osudů; nalézáme v něm pak to, čeho tyto osudy nepřinesly, radost, štěstí, jásot — právě proto to tam nalézáme, že toho v životě nebylo.

Takovým způsobem i zde život určuje, třebas nepřímo, ráz díla. Zajisté že tomu tak bylo i u Smetany v tomto nejtruchlivějším období jeho života. Nádherné tonové obrazy cyklu „Má vlasť", jeho slavné perspektivy a dramatický jeho vzruch i tiché, vroucí, něhou slzící štěstí, v jaké vyznívá „Hubička" a „Tajemství" — co to všecko může znamenati jiného nežli útěk nešťastného umělce ze strašlivých útrap skutečnosti do sfér vysněné životní krásy a blaha? Čím bolestněji jej drásal osten bídné skutečnosti, tím opojněji voněly růže snů, tím čarovněji se rděly, tím majestátněji klenuly se obzory fiktivních říší ducha. Okamžik výše vzpomenutý, kdy v mysli jeho vzklíčil zárodek „Vyšehradu", zdá se být výmluvným toho dokladem.

Tato snaha chorého umělce, odškodniti se v umění za to, oč byl připraven v životě, směřovala však tamtéž, kam tíhl Smetana již dříve, ve všech operách komponovaných v

plném zdraví, Jenže tam byly ony hudební sny o štěstí spontanním výtryskem živé, hravé, zdravé povahy, milující život a jeho radosti, zde jsou však lomeným odrazem a rubem skutečných muk, života potopeného v útrapy neduhu a chmury samoty.

Příčiny tedy různé, ale výsledek při jednotě umělecké osobnosti Smetanovy tentýž — to vysvětluje, proč hluchý Smetana nepřestává umělecky růsti a vyvíjet se ve směru jednou zahájeném. I katastrofa, jež jej stihla, byla do jisté míry dráždidlem, stimulantem tvoření. A kdyby toto vysvětlení nestačilo, nalezáme jiné v té okolnosti, že Smetana katastrofou byl zlomen vlastně jen tělesně, ne však m o r á l n ě. Jeho vůle a energie neutrpěly jí nijaké újmy. Ba právě naopak, jak z jeho mnoha výroků vysvítá, k největším duševním trýzním oněch let patřila obava, že už nic velikého nesvede, že bude zapomenut a za živa uložen k mrtvým. Tento strach byl jednou z nejsilnějších pružin jeho tvorby. Dále třeba míti na mysli, že osobní povahu jeho, třebas ve vnějším svém zjevu stal se pouhou ruinou bývalého člověka, nezvrátila ani tato pohroma v melancholii nebo rozervanost. Ani hudbou ani slovem nevybuchlo z něho nikdy v těchto létech dokonalé zoufalství. Ze zachovaných jeho rozmluv dýší naopak zbytky starého rozmaru, lehké přenášení se přes to, co je neodvratno, i humor, třebas hodně hoř-

ký a dojímavý svým tragickým pozadím. Tak bohatý a nevyčerpatelný byl fond síly a lásky k životu v této podivuhodné duši, že ani v nejtěžších hodinách neužila svého umění k výrazu kleteb, ba ani ne stesků a tichého lkání.

Jen jednou jedenkrát promluvilo zraněné subjektivní nitro Smetanovo a vydechlo žaly, po léta nahromaděné — v kvartetě „Z mého života“ — ale to bylo jen jednou a později; v těchto prvých letech hluchoty však je Smetana naprosto ten, čím býval: umělec veskrze objektivný, milující rozkoš, nádheru, půvab a slávu věcí a hledící je zachycovati v hudebních formách krásných, čistých, sytých a jadrných, vysoko se vznášejících ve svém lesku, hře a tanci nad bědami osobního života. Pokoušeje se zpředu vystihnouti filosofii komické hudby Smetanovy, zahrnul jsem „Prodanou nevěstu“ s „Hubičkou“ i „Tajemstvím“ pod jediný typ, ačkoliv propast subjektivní katastrofy zeje mezi první a dvěma ostatními. Ale mohl jsem tak učinit, neboť filosofie tato, vyzvedající vysoko radost a štěstí nad hlubiny bolestí, zůstala neotřesena. Jen tělesná schránka Smetanova byla podlomena a shroucena; umělecké a lidské jádro jeho bytosti neutrpělo však nijaké trhliny ani kazu.

To znamená dále, že jeho díla z těchto let nenesou ani nejmenší pečeti choroby. Na hudbě této nejen že není vidět, že ji komponoval člověk s nemocnými nervy, ba „Hubička“

může přímo platit za klassické dílo umělecké zdravoty. Dotkl jsem se už při „Libuši" toho důležitého postavení a poslání, které má hudba Smetanova uprostřed ostatní moderní hudby, která z převážné části zabíhá do pathologického cítění. Případů, kdy umělec tělesně trpěl a přec tvořil, mají všecka umění dost, ale zpravidla nesou pak jejich díla odlesk jejich choroby. Hudba Schumannova na př. má jistý rys nervového rozbolavění, který dává tušit zárodky pozdější choromyslnosti, právě tak jako hudbu Chopinovu vyznačuje jistý hektický ruměnec, a morbidní vůně. Problém chorobnosti je vůbec pro všecka moderní umění jedním z nejkardinálnějších, neboť jde při něm o samý biologický základ umění, o jeho vztah k životu a jeho význam kulturní a sociální. Problém je tím nalehavější, že při něm jde nejen o díla neduživá, trpící za skutečně choroby svých otců, ale i o tu obrovskou, den ke dni vzrůstající kategorii umění, do něhož vnesli chorobné rysy autoři, kteří sami, jako lidé jsou zdrávi. — Nejmodernější esthetika provádí v tom ohledu povážlivá přehodnocení: kdežto nedůvěřuje zjevům zdraví, stotožňujíc je velmi ráda s plochou a hrubou robustností, je ochotna přičísti každý zákmit choroby a degenerace příslušným umělcům k dobru. — Zdravý člověk, toť dle ní tolik, jako prostoduchý, nezajímavý, tuctový a bezmála

hloupý člověk — chorobný člověk naproti tomu je jí abnormální, tedy vyjimečný, složitý, subtilní, delikátní a interessantní. Ba došli jsme místy tak daleko, že chorobnost nesmí se nazývati chorobností a přívlastku „zdravý“ neužívá se už jinak než v uvozovkách, ve smyslu ironickém a příhanném.

Těžším však, než býti zdráv a affektovati chorobu, je býti tělesně chorým a umělecky při tom zdráv. U Smetany shledáváme se s tímto úkazem, jenž musí v očích každého, u něhož biologické hodnocení není zvráceno a jemuž slova choroba a zdraví platí v prostém, plném svém smyslu, platit za jeden z největších triumfů, jakého tvůrčí síla umělecká může dosáhnout. Smetana zůstává umělcem lehkého půvabu, prostého vroucího citu a svěžích míz — ani jedno z jmenovaných tří děl nenese stopy pokažených nervů, ani jedno z nich nemá příchuti zahnívání, ba, přísně vzato, jsou zdravější než „Dalibor“. Znám z celého umění snad všeho všudy jen jediný případ, kdy umělec také tak nesmírně trpěl a byl mrzákem, ale nezapřel při tom své gracie a vzdušnosti a odpoutal svého genia od rozkládajícího se těla: Jindřich Heine ve své osmileté „Matrazengruft“. Ale i u Heinea byla tělesná mizerie, třebas neochromila jeho lyrické moci, přece jen hlavní inspirací a obsahem posledních jeho písní — básník zůstal subjektivním ve své chorobě a umírání.

Jinak Smetana.

Jemu nebylo dopřáno té úlevy, o níž praví Goetheův Tasso, že když člověk, ve své muce umlká, dává mu bůh vysloviti, co trpí. Tento bůh nerozvázal jazyka jeho subjektu k uvolňujícím vykřikům vlastního žalu a bolesti, za to však přinesl zmučené jeho hlavě útěchu jinou: naplnil ji sny o divech otčiny, o jejích přírodních krásách a slávě její minulosti, aby je velebila novou, leskuplnou, neslyšenou dosud řečí tónovou.

Cyklus „Má vlast."

Cyklus tento je Smetanovým dítětem bolesti, jako je „Libuše" dítkem jeho lásky. Prvá dvě jeho čísla „Vyšehrad" a „Vltava" vznikla, jak řečeno, v dobách největší trýzně tělesné a morální, kdy duše Smetanova byla prochvěna hrůznými tuchami neodvratného neštěstí; další dvě „Šárka" a „Z českých luhův a hájův" za úplné hluchoty, a poslední dvě, jež děkuji za svůj původ úspěchu předešlých a byla přikomponována pro zaokrouhlení cyklu, „Tábor" a „Blaník", teprv v roce 1878 a r. 1879., kdy měl Smetana za sebou už také „Hubičku" a „Tajemství". Přes to však možno mluviti o nich jako o hudebním celku, neboť stejnosti svých cílů a svých výrazových prostředků, svých podložených poetických programů, které k tomu

ještě jsou všecky spjaty v rámec jediné společné básnické ideje, tvoří celistvý a jednotný stylový útvar.

Jest to jeden z nejpůvodnějších tvůrčích činů Smetanových, dílo, které od svých kořenů až k vrcholům je dílem j e n jeho myšlenky, jen jeho rozpálené umělecké vůle a energie. Zde nebyla mu dána žádná hotová poetická látka, zde básnil úplně sám. Zde dovedl k nejdokonalejšímu uplatnění svou eminentní vlohu deskriptivní, tónomalířskou. Zde také stál na půdě zvlášť choulostivé, na půdě hudby programní, o jejichž existenční oprávněnost bylo svedeno tolik bojů, a že i na této půdě zvítězil cele a plně a odzbrojil všecky námitky, které proti formě a účelu „symfonické básně" mohou být činěny, to bude patřit vždy k nejvýmluvnějším skutkům jeho geniality.

Otázka programové hudby jest stále ještě předmětem sporů, poněvadž i když se najde dohoda o hranicích jejího výrazu, vždycky se najdou zas noví, kteří je překročují. Pro lidi s pravou muzikální duší je věcí nade vši pochybnost povznesenou, že hudba nesmí klesat na pouhou služku slovného textu, snažící se stlumočit s otrockou úzkostlivostí každé hnutí své velitelky, poetické neb dramatické ideje — ani v opeře, tím méně kde jinde. Liszt a Berlioz ve své snaze rozšířiti oblast mluvy hudební, zašli rozhodně příliš daleko; většina

jejich programových skladeb právě pro tuto horlivou snahu, chtít vyjadřovat něco nehudebního, literárního, jest nevýmluvnou, při vší zevní skvělosti výrazu. Ale tyto přestřelky byly přirozeným následkem novotářského hledání a experimentování a Smetana sám bral na nich podíl v symfonických básních své starší periody. „Má vlasť" je však skvělou jejich korrekturou, jedním z nejzdařilejších uvedení programové hudby na pravou míru a z nejlepších jejích vymožeností.

Symfonická báseň selhává tam, kde chce vyjadřovat hudebními prostředky látku příliš ideovou a literární. Možno přímo říci, že selhává tím více, čím látka její abstraktnější a čím více páchne papírem. Chce-li na př. Liszt vyjádřiti symfonickou hudbou myšlenkový postup Schillerovy básně „Die Ideale", to dojem, že se tu provádí něco zbytečného a na něčem, co je naprosto dáno a hotovo; že jinou řečí se tu chce tlumočit něco, co lépe už a srozumitelněji bylo vysloveno mluvou básnickou. Za druhé selhává symfonická báseň, appeluje-li svou látkou na literární rozhled malého kruhu lidí, což jest v odporu s podstatou hudby, která chce působit na každého, beze všech předpokladů a odborné průpravy. Čím pak působí, to jsou konec konců jen její samostatné, absolutní krásy; programovost její je pouhým nádavkem; pachtěním, jež mohlo býti uspořeno. A dokon-

ce už selhává symfonická báseň, je-li poetická myšlenka její pouhou namátkou skladatelem vybrána, nevyrostla-li mu ze srdce a plýtvá-li on celým svým muzikálním slovníkem na vyslovení něčeho, co je mu v jádru lhostejno.

Plného a nezkráceného účinku může proto dosáhnouti symfonická báseň jen tehdy, je-li její komponista do jisté míry sám poetou a dosáhne-li její básnický program tak daleko a široko, kam až dosahuje hudba. A to je zase možno jen v případě, nedovolává-li se tento program příliš posluchačovy sečtělosti, ale útočí spíše na jeho čistě lidské stránky a jestliže i vyžaduje jistých literárních a podobných znalostí, nechť to jsou takové, které přešly mu už dávno v krev a týkají se idejí, schopných vznítiti u největšího počtu lidí silnou citovou a upomínkovou ozvěnu, slovem tedy; idejí co nejpopulárnějších.

A toť právě případ Smetanův. Básnil zde sám — „Má vlasť" nese pečeť neporušeného vlastního početí a jednotného nálezu. A za druhé, poetický její program je toho druhu, že při pouhém zaslechnutí názvu jako „Vyšehrad" nebo „Tábor" přistupuje k ní člověk, alespoň každý český člověk, s předpoklady vnímavosti co nejcitlivější a nejdychtivější. Slova tato jsou pro něho přeplněna tak bohatým emočním obsahem, tradicí, výchovou a národním jeho vědomím daným, že hudba

nepotřebuje než zaťukat a je jí rozuměno, jen v nejhrubších liniích potřebuje malovat a je skrze ni viděno, jen zlehka se potřebuje dotknout a stonásobný ozvuk dojmový jí odpovídá. Jsou to ideje, jistou měrou sice tendenční, ale tendenční v nejlepším slova smyslu: ideje, appelující nejen na umělecký vkus, ale na nejživotnější zájmy člověka, na kořeny, jimiž tkví ve své půdě, na tajuplné svazky které jej poutají s národní minulostí a příštím.

A pak, tyto myšlenky nejsou suché pojmy, žádné abstrakce a schemata, jež by se hudebnímu výrazu příčily. Jsou to vesměs básnické výdechy věcí; idee ryze poetické, ať už je to idea lyrická, jaká dominuje ve „Vyšehradě" či idea popisné posloupnosti jako ve „Vltavě", či epicko-dramatická jako v „Šárce", anebo náladomalebná jako v „Z českých luhů a hájů", „Táboře" a „Blaníku". Co však nad to: tyto poetické ideje jsou vlastně v posledním kořeni své inspirace ryze muzikální. Byly básněny, ale básněny hudebníkem. Česká příroda a česká minulost působily tu na mysl uměleckou svými kouzly básnickými, ale tak, že tato kouzla přešla a rozplynula se ještě dříve v hudební zvuky nežli byla zachycena v slova neb verše. Tvůrčí obraznost básnická a hudební vystupují zde v nejtěsnějším objetí, tak jako je hudba vůbec nejbližší sestrou a v jistém, poněkud mystickém slova smyslu,

nejskrytějším zřídlem všech ostatních uměn. „Všecky hluboké věci jsou zpěv“ — na místě tohoto slova Carlyleova lze říci: všecky krásné a jímavé věci jsou hudbou. Ona jest nejtajněji uměleckou essencí všech věcí. V hudbu elegicky dumnou, rozplývá se citlivé mysli zjev skály vyšehradské, právě tak, jako v měnlivou, leskuplnou a slavnou hudbu tok Vltavy. Jakési opojení, ve své podstatě ryze hudební a melodické, jest to, co zůstane v nás na dně představ, jež si odnášíme z obrazu letní venkovské krajiny, v jejím šumu, šveholu, vůni a rozechvění, právě tak jako motiv hymny táborské jest nejpůsobivějším a nejrychlejším prostředkem evokace, husitské minulosti. Podobně se nám v intimním našem životě celá dlouhá léta prožitá slévají v jedinou melodii, již stačí zaslechnout, aby příslušný kus našeho života byl s nevyrovnatelnou prudkostí vybaven, se vší palčivostí slastí i žalů, s celou illusí skutečna. Hudba je také základním elementem každé nálady, jak tomu nasvědčuje už vznik tohoto slova.

A v tomto nejhlubším jich muzikálním nervu chopil se Smetana těchto poetických látek krajinových a historických. Neobepisuje jich jen pomocí tónů, zevně, nemaluje a nelíčí věcí jen v jejich zevní souvislosti a posloupnosti, ale zachycuje samu tuto nejniternější náladu, to jest hudbu věcí. Ostatně jsou ony souvislosti a posloupnosti zevními

jen ve „Vltavě“ a nejvýš ještě v symfonické básni „Z českých luhů a hájů“, neboť tam je rozvoj poetické ideje určován fakty geografickými a reálnými obrazy krajiny. Všude jinde jest však tento rozvoj čistě niterný, psychologický; skok od pohledu na dnešní „Vyšehrad“ k elegickým vidinám slavného bývalého Vyšehradu právě tak jako postup obrazů a citů v „Blaníku“, pověsti a fantasií čistě jen určovaný, anebo jako jím je dramatický rozvoj a spád „Šárky“. Tyto posloupnosti mají vesměs svou zákonnou dynamiku, svou logiku, ale ne logiku pojmovou, nýbrž náladovou — logiku tedy veskrze hudební. Tutéž logiku, již nás dovede upoutati i hudba absolutní, bez podloženého textu, tutéž dramaticko-hudební logiku, již tak vítězně uchvacuje Beethovenova „Leonora“ nebo jeho ouvertura „Coriolan“, třebas bychom neměli ani tušení o dramatických situacích, o něž se opírají. Kdyby měl být spor o oprávněnost programu u Smetanových symfonických básní, pak by se musil týkat i nejen těchto děl Beethovenových, ale i mnohých jeho sonat i symfonií, jejichž psychologický a ethický obsah on sám naznačoval často způsobem o málo jen neurčitějším nežli Smetana obrazové a náladové pozadí své „Vlasti“. Kdyby takováto programová hudba neměla platit, pak by nezůstalo z hudby víc než

bezobsažná, stínová hra tónových formací anebo jen smyslové lehtání ucha.

Tolik o oprávněnosti formy. Že ji dovedl postavit takto nadevší pochybnost a povznésti nade všecky diskusse, jest jednou z neposledních zásluh Smetanových o pokrok hudby nejen české, ale evropské vůbec, jednou z nejúspěšnějších iniciativ jeho genia, tak šťastného všude tam, kde mohl volně tvořiti z fondu vlastní bytosti a z vlastního instinktu, kde mu nepřekážely ruce librettistů. Proto má cyklus „Má vlast“ v rozvoji jeho díla význam jakožto jednoho z nejčistších projevů jeho celé osobnosti. Zde netvořil jen jako hudebník, ale i jako básník, jako celý člověk. Byl to člověk trpící, mukami hluchoty trýzněný, ale je přímo zázračné, kolik života, jeho ruchu, hybu, barvitosti a slávy dovedl vehnati zde v těsný rámec několika čtvrthodin.

V základních svých ideách vychází „Má vlast“ z půdy českého historismu. Vidiny bývalého lesku a slávy země chvěly se v čistých, distancí věků ozlacených barvách a liniích před duševním zrakem Smetanovým a vtělily se mu v tóny. Tato myšlenka minulé slávy, rozvinutá s celým elegickým svým přízvukem ve „Vyšehradě“, dochází svého doplnění a vyvrcholení v závěrečných básních „Táboře“ a „Blaníku“, když před tím ve středních číslech cyklu „Vltavě“ a „Z če-

ských luhů a hájů" byly zachyceny přítomné krásy české země, její kouzla přírodní. Posledně jmenovaná báseň jest nejkrásnějším symfonickým projevem Smetanova idyllismu, pravou demonstrací jeho životního programu — v ní ozývá se nejvlastnější Smetana, Smetana českého venkova a českého lidu, napojený mízou své země a silou kollektivní duše lidové. „Z českých luhův a hájův" jest dále nanejvýš pozoruhodným pokusem o symfonickou báseň v duchu prostonárodním; pokusem, jenž v celé evropské hudbě sotva najde sobě rovného. Uprostřed celého cyklu jest však tato komposice idyllicky-pastorální odbočkou a zastávkou, tak jako je „Šárka" odbočkou od mythu a vzrušené epiky. A tak objímá celkový plán cyklu všecky hlavní stránky země a národa: historickou slávu, báj i přítomnost, pathos dějin i idyllu venkova. Chybící ještě element, totiž budoucnost, představuje závěr „Blaníka", kde elegický motiv „Vyšehradu" snoubí se se slavnými perspektivami velikého národního příští; minulost podává si ruku s budoucnem; kruh, jímž idea „Vlasti" proběhla, je dokonán a uzavřen.

*

Pro naše hlediska je cyklus „Má vlast" proto zvlášť důležitý, že projevuje individuelní rysy Smetanovy hudby na díle, které je

až do nejhlubšího svého kořene jeho. Vůči tomu, co jsem se pokoušel vyvodit z jeho komických oper a z „Libuše“, dalo by se snad namítat, že mnohý jejich rys byl dán a určen librettem a že by hudba těchto oper byla jiná, kdyby měla text jiný. Zde však básnil Smetana úplně sám — a hle, karakter hudby je ve svých psychologických kořenech tentýž! Jsou to především akcenty skvělosti, pompésnosti a slávy, které tvoří základní tón cyklu, tedy vesměs živly životního kladu. Úvodní vyšehradská elegie mizí později úplně v kyprých, vzrušených, plápolně barvitých obrazech pestrého a pohnutého ruchu, lidského i přírodního. Všecko tu je hymnou na krásu života, na skvělost jeho dějů a poesii věcí. I látky tak krvavé, vášnivé a chmurné jako je „Šárka“ a „Tábor“, rozplývají se v tomto zlatoskvoucím oparu. O nich platí to, co bylo z předu řečeno o tragických námětech „Dalibora“: jsou zobjektivisovány v nádherné obrazy. Všecko tu je pohyb, barva, jas, tryskající a jásající linie. Svým přízvukem pompésnosti rozvádí jen dále „Má vlasť“ jeden z nejkarakterističtějších, živlů „Libuše“. Tato pompésnost přerostla zde ovšem daleko nejvlastnější prvek smetanovský, živel sladkého štěstí a dobroty, jak to ovšem bylo přirozeno při těchto látkách, vážených ponejvíce z elegického historismu a mythu, ze vzpomínek na děje hlučné a krva-

vé. Za to však tam, kde ani hotová historie ani daný mythus nediktovaly Smetanovi směr básnění, tam kde poetická myšlenka vyrostla celá z jeho vlastní mysli, totiž ve „Vltavě“ a „Z českých luhův a hájův“, tam vidíme, že se kryje úplně s duchem té psychologie, již jsme vyvodili z jeho typických oper. „Vltava“, svým zlatým, slavným a vroucím zvukem je právě tak symfonickou variací na pompésní scény „Libuše“ — ba jistými figurami melodickými a harmonickými připíná se přímo k postavě Libušině, jak jsme ji zpředu karakterisovali — právě tak jako je báseň „Z českých luhův a hájův“ orchestrálním pendantem k stadickému aktu „Libuše“ anebo poslednímu, rannímu aktu „Hubičky“.

Dále shledáváme se zde s jiným osobitým rysem Smetanovým: s tím co jsem už u příležitosti „Prodané nevěsty“ a „Libuše“ zval pozemskostí jeho hudby. Ani jediný z těchto námětů nemá mystického karakteru ani poukazu nad oblaky, do jiných světů, přes hranice lidství. Všecky se opírají o věci a děje reálné, jen a jen lidské. A tak jako náměty těchto básní neznají mystiky ideové, nezná hudba jejich ani mystiky nervové. Je, jako u Smetany sice vždy, ale zde jmenovitě, kyprá ,sytá, hotová, s horizontem uzavřeným, pravá hudba empirická, ba řekl bych pohanská. Pro tuto hudbu neexistují ethické a ná-

boženské problemy a skrupule svědomí. I motivy z české reformace pojímá ona jen estheticky — táborství je pro ni jen krásným vzmachem bouřící národní síly. I do Blaníka postavila reky husitské místo tradicielních svatováclavských rytířů — ani tohoto ústupku neučinila katolicismu! Všecko je v ní pevný tvar a jas, ale jen jas slunce, osvětlujícího naši zemi. V barvách jejich neplane ani paprsek ze serafinského koloritu vysněných nebes, ani jediná jiskra z podzemních pekelných žárů. Zde jsme jen na zemi, pod vlídným jejím sluncem a jásáme nad skvělými, měnlivými a pohnutými panoramaty jejího života.

V tom je ovšem značné úskalí a bylo zapotřebí velké umělecké noblessy, aby bylo obepluto. Hudba se ráda považuje za hosta z jiných světů, ráda uniká hmotnosti reálného světa, raději než o krásách pozemskosti mluví o hlubinách srdce a tajemných, prchavých záchvěvech nervů. Nemůže dosud zapomenout toho, že po tak dlouho byla služkou náboženství a že své nejlepší síly vydechovala do nadsmyslna. V době, kdy literatura a výtvarná umění dávno se byly již vzdálily zdrojů náboženské inspirace, utužili tvůrcové novověké hudby Bach a Händel, znovu jen tyto svazky, strhující ji od věcí lidských k věcem božským. Přese všechnu podivuhodnou rychlost svého dalšího vý-

voje zůstala v tomto ohledu hudba nejopozdilejším ze všech umění. I dva nejslunnější její duchové, Mozart a Rossini, praví Voltairové hudby, skládali Requiem, I Beethoven, Shakespeare hudby, skládal mši, ačkoliv byl tak věrným synem epochy revoluční a humanitární, v jehož hudbě není boha, nýbrž všude jen člověk v obřím svém rozpjetí. Po něm rozvíjeli sice romantikové dále v hudbě tento rozsah lidských citů a nálad, tuto emancipaci člověka od boha, země od nebes, ale Liszt a Wagner znamenají zase nový příval reakce. Jimi ulehl na evropskou hudbu, propracovávající se vždy dále k výsluním života a lidskosti, ponurý stín chrámů. Raffinované extase, mystické, dusivé tíhy katolického svědomí jdou jejich dílem, ve své formě a umělecké ideji přece jinak tak radikálně reformním. Ani oni nedovedli zlomit okovy, které činí hudbu otrokyní mrtvých světových názorů. A po nich převážná většina moderní hudby má tento sklon od věcí k nitru, směr od člověka vzhůru přes hranice našeho světa — bojí se ulpěti na malbě věcí pozemských, z obavy snad, že by příliš zhmotněla, zpovrchněla a ochudila svůj duševní obsah.

A v tom je ono úskalí, které tu hrozilo plánu Smetanovu. Míním totiž nebezpečí, že tento cyklus vypadne příliš zevně a reálně, že zůstane jen na pouhé kresbě, popisu a

barvě, na pouhé periferii čidel. Ale nestalo se tak. Smetana vítězně toto úskalí obeplul a dokázal, že i hudba, která hlaholí krásami vezdejších věcí, která — abych tolikrát už citovaného slova Gautierova užil zde na hudbu — „dovede vidět zevnější svět", že i taková hudba nemusí nic slevit z vysokých uměleckých cílů, a že může být pastvou i pro ducha nejdelikátnějšího, pro srdce nejjemnější. Jeho hudba ozlacuje věci, které líčí, odnímá jim hmotnou tíž, stírá z nich prach všednosti a otupuje jejich hroty bolestí; mění je v čistou formovou dynamiku, ve hru měnlivých hořících barev. Potápí panorama vltavské do kouzelných fluidů, kde všecko svítí stříbrem a duhovými lomy hedvábných pletiv. Tam kde bouří a blýská celým aparátem orkestru, jako při líčení slávy Vyšehradu nebo krvavé řeži v Šárce nebo slavně vzedmutých perspektivách Blaníku, dští své tóny jako deště drahokamů. Z obrazů české krajiny zbývá v rukou jeho jen nejčistší poetická essence, jen lahodný dech a kouzelná vůně, dojem, jako kdybychom zabořili hlavu do kytice polních květů, rosnými démanty skropené. Jsme tu stále na zemské hroudě, ale život země je proměněn v jediné skvělé tableau, v jedinou čarovnou féerii, táhnoucí se se svými obrazy před naším uchem v plném lesku a slávě. Tak může se on jeviti jen mysli geniálně naivní, která

miluje horoucně život, hru jeho zjevů a forem, a která v nejvyšším utrpení svého subjektu zachycuje se o jeho majestát. Z čí hlavy proudily takovéto apotheosy a hymny života, u toho konečně lze pochopiti, že mohl snésti břímě tak velikého osobního neštěstí.

Touto pozemskou hudbou svých symfonických básní ukázal Smetana, kudy vede cesta k emancipaci tónového umění od bohů, nebes a pekel a přimkl se — sotva ovšem sám znaje o tom potuchy — k tomu velikému proudu v moderním umění, jenž opíraje se o ideje realistické, demokratické a humanitní, jedním slovem o novověký názor světa, nenávidí tmu, stuchlinu, chorobu a smrt, miluje slunce, šíř a plnost života, probouzí smysly člověka, dlouhými staletími křesťanství ucpané, a přesvědčuje jej, že ani nejliliovější sny nebes, ani nejčamurnější žár pekla nedostihují intensity a ohnivé barvitosti pozemských zjevů. Pomáhal prováděti v hudbě tutéž revoluci, totéž obrození, které se odehrávalo za jeho let právě v literatuře a malířství a v jehož plném proudu dosud žijeme. Výslední dojem z jeho symfonických básní — abstrahujeme-li ovšem od jejich národní tendence — je podobný onomu, jakým působí krajiny pleinairistů, jisté výslunné passáže románů Zolových, ba jakoby dokonce bylo do nich zavanulo něco z pantheistického dechu rhapsodií Waltra Whitmana.

Skvělým způsobem přemohl zde Smetana i nebezpečí banálnosti, jímž mu hrozily tyto látky, v Čechách průběhem mnoha desítiletí tak populární, dobrými i špatnými básníky tolikrát dotčené, frásemi žurnalismu a táborového řečnictví v očích lidí lepšího vkusu dávno zkompromitované. Zdá se však, že Smetana k nim sahal bez jakéhokoliv zvláštního odporu, s tou naivností, které charakterisuje vůbec jeho tvoření. Netušil ani, že už touto volbou provádí čin znamenité umělecké intuice — neboť jen umělec opravdu velký dovede mít tolik bezprostřednosti, aby bez obalu chopil se toho, co povadlo a ušpinilo se, omakáváno tolika rukama. Devět jiných z deseti uteklo by se jistě raději k látkám exotickým. I Smetana komponoval druhdy symfonickou báseň na nordické théma Hakona Jarla, českému obecenstvu, ba jemu samotnému také asi úplně lhostejné. Na tomto pokroku ve volbě themat můžeme měřit celý obrovský umělecký pokrok od Smetany tehdejšího k nynějšímu. Tak je nyní bohatá jeho tvůrčí síla, že smí sáhnouti i k tomu nejprostšímu, nejblíže na snadě ležícímu, nejširšími davy cítěnému a sevšednělému, bez obavy, že upadne v banálnost. Povznesl nad ni hudbu cyklu „Má vlasť“ právě tak, jako odňal pozemským svým látkám všecku tíživou a těsnou hmotnost. Při vší snaze po průhlednosti a co nejsnažší přístupnosti

nedal se svésti k hrubým effektům. Hudba jeho nezněla nikde ušlechtileji než zde, ba „Vltavu“ a báseň „Z českých luhův a hájův“ lze čítat k těm jeho komposicím, které ze všech nesou nejsilnější pečeť umělecké noblesy. Symfonická jeho hudba je pravda svalnatá, jadrná a kyprá, kreslí v lapidárních konturách, není aristokraticky uzavřená, jde chápání posluchače daleko přes půl cesty vstříc, nezapírá však přes to svého urozeného původu. Je jako bujná žena v plném rozkvětu zralých vděků, ale s lehkým půvabem v každém kroku i při nejsilnějším patheticko-pompésním postoji a s panensky čistým, cudným zasněným zrakem i tam, kde zpívá o vášních a projevech hrubé síly. Podivu nejhodnějším na ní jest však její výmluvnost. Zde, kde se neopírá o slovo, kde užívá jen řeči orchestru, můžeme plněji ještě než v operách oceniti moc Smetanovy tónové mluvy, umění vyprávěti symfonickým prouděním děje, líčiti situace a malovati věci hmotné jak v jejich stoji, tak i v jejich posloupnosti — vše bez násilí bez temnosti, všecko tak průhledné, evidentní, tak celou mysl poutající, jako opravdová báseň, výjev dramatu nebo tekoucí panorama.

Neříkám ovšem, že by svěžest, plastika a hojnost hudebních myšlenek byly u všech částí cyklu stejny. Jmenovitě na dvou posledních nelze nepostřehnouti, že byly sklá-

dány už ve čtvrtém a pátém roce Smetanovy hluchoty a pokračujícího úpadku jeho tělesného organismu, ještě po kvartetě „Z mého života“ a po „Tajemství“, ale rozdíl není přec tak nápadný, aby mohl seslabiti venkoncem triumfálný dojem celku.

„Má vlasť“, toto dílo nejtěžších hodin mistra, hluchotou mučeného, má v jeho individuelním životě velký význam. Ono znamená prvé veliké přemožení choroby, prvé skvělé svědectví, že hluchota neucpala tvůrčího zdroje jeho ducha. Nazval jsem je v předu Smetanovým dítkem bolesti, a ty, jak známo, bývají nejdražšími srdci svých rodičů. Ale, domnívám se také, že při zrození žádného svého díla nepocítil Smetana tolik tvůrčí rozkoše, jako u tohoto, počatého v hodinách největších muk. Kdo si může představit intensitu té duchové slasti a pýchy, již cítil, když se poprvé před jeho sluchovou fantasií zachvěly neslyšené, a přece více ještě než slyšené, nádherné tyto stavby tónové ve svém dovršení, s panenským pelem a vůní prvého dne stvoření — na svědectví, že s vadnoucím sluchovým nervem nepovadla jeho tvůrčí síla? A tak má i martyrium Smetanovo okamžiky, které mohou budit naši závist, neboť v nejtěžších chvílích bylo mu přáno čerpati útěchu z toho, co nazývá Schopenhauer nejšťastnějším losem na zemi: z vědomí, býti bohatou ge-

niální osobností. Pokud toto vědomí trvá, nemůže být člověk zhroucen, ba ani ne úplně nešťasten. Důkazem toho je „Má vlasť" — člověk duchem sklesIý a nad sebou zoufající nedovedl by snít takovouto apothesu životní krásy a slávy.

Ve vývoji symfonické hudby evropské má Smetanův cyklus své významné a téměř jedinečné místo. Znamená totiž energické její vybočení dvěma směry, až dosud v ní téměř neznámými: směrem na půdu reálného, výslunně pozemského a za druhé na půdu národně lidového. V rukou Smetanových ztrácí symfonická hudba svou aristokratickou vypjatost a nepřístupnost, demokratisuje se a appeluje na nejvšeobecnější city národního společenství a svazků s otčinou, ba neostýchá se mluvit místy docela řečí lidové písně. Neztrácejíc se do oblak abstrakcí a mlh ideové symboličnosti, tulí se k věcem této země, zachycuje se o jejich pevný tvar, tok a lesk, hýří výsluním a sálá vůněmi pozemských luhů.

Ale čím je „Má vlasť" teprv hudbě české a českému umění! Dosti by už bylo, kdybych řekl, že je druhým slavnostně-národním dílem, jež vyšlo z rukou Smetanových, symfonickým pendantem k „Libuši". Nejen to, však ona je nejvyšší dosud uměleckou glorifikací, jaké se dostalo u nás naší minulosti a naší zemi. Co trvá naše nová li-

teratura, kolikrát byla opěvána velikost naší historie a krása vlasti! A co z toho všeho může se postavit po bok mohutnosti, síle, čistotě a dokonalé uměleckosti cyklu Smetanova — vyjmeme-li nejvýš idealisaci staré české báje, o niž se pokusil Julius Zeyer ve svém „Vyšehradě"? Ale kde máme poetu a malíře, jenž by byl v tak sublimovaných uměleckých essencích zachytil poesii hlavní řeky české, její majestátní vstup do Prahy a slavný rytmus jejího toku od skály vyšehradské k Hradčanům? Na těchto místech bije srdce Čech, minulé i přítomné; toto čarovné panorama symbolisuje před světem Čechy, jejich život a dějiny, tak jako Řím Italii anebo nábřeží Seiny v Paříži život a osudy Francie. Jest to báseň, kterou skládaly celé věky. „Vyšehrad" a „Vltava" jsou až dosud nejlepším jejím přebásněním a tvůrce jejich zasluhuje proto jména nejumělečtějšího až dosud barda české země.

„Hubička" a „Tajemství".

„Hubičku" a „Tajemství" pojal jsem již z předu s „Prodanou nevěstou" pod společný útvar Smetanovy komické selské opery. Zabýval jsem se tam jejich psychologickým pozadím, pokusil jsem se vyvodit filosofii jejich hudby a označit ráz jejich emocí a humoru, takže mi nezbývá zde, než

říci jen několik slov o tom, co vyznačuje a odlišuje zvlášť každou z obou těchto oper a naznačiti, jaké stanice znamenají v Smetanově vývoji. Rozumí se, že i zde nebudu opakovati to, co o jejich čistě hudebních kvalitách bylo již mnohokráte jinde řečeno.

„Hubičku", komponovanou v Jabkenicích půl třetího roku po ohluchnutí, dokončenou v létě roku 1876, považuji za nejsvětější a nejpoetičtější ze Smetanových operních děl. Na žádném jiném neleží tolik jarní rosy, žádné jiné nemá tolik pelu a vůně. Mezi ostatními má však především „Hubička" význam Smetanova díla sentimentálního. V tom vidím její význačnou notu. I „Dalibor" znamenal sice také sentimentální stanici mezi drasticky burleskní „Prodanou nevěstou" a monumentální „Libuši", ale tam byla sentimentalita diktována Smetanovi přímo librettem a ve své neryzosti příčila se v mnohém jeho cítění. V textu „Hubičky" však bylo uhozeno přímo na samý nerv onoho druhu sentimentality, jež byla Smetanovi vlastní. Její základní tón je něha; křehká, něha ryzího, nefalšovaného zvuku. Něha tato vtělena je zde v holubičí postavu Vendulky a její čisté stříbrné tóny znějí stejně ze sladce klokotavé, panenské, sněhobílé, cudné erotiky, tak jako z delikátního jemnocitu Vendulčina, jenž jí diktuje ohledy na zemřelou matku Lukášova děťátka. Ve scénách u je-

ho kolébky dospěla tato stránka Smetanovy hudby k nejčistšímu svému výrazu — ukolébavka jest nejskvostnějším, klasicky přímo prostým vtělením této sentimentality. Ta ovládá celou operu, tlumí, zjemňuje a poetisuje její selský humor, nedává nikde proráželi vlivům příliš komickým, které by zde rušily, a teprv až na konec, při vyrovnání, za jásotu skřivana a nádhery jarního jitra mění se v jásot plného štěstí. Ani toto štěstí však nesměje se plným hrdlem robustních lidí, ale slzí mezi úsměvem a z jeho hudby zní srdce citlivé, které proto tak hned přetéká sladkou něhou, poněvadž prošlo zjemňujícími výhněmi bolestí. Mezi tvorbou „Prodané nevěsty" a „Hubičky" zejí hlubiny Smetanova martyria a jeho pročišťujícímu a prohlubujícímu vlivu připsal bych toto znatelné zjemnění jeho sensitivity.

Vedle toho jest však „Hubička" Smetanovým dílem nejpůvabnějším. V žádném jiném není více gracie, tak jemné, smavé a dívčí. Sloučenina tohoto prvku se zmíněnou sentimentalitou tvoří pak nevýslovně rozkošnou povahu této hudby, její zvláštní poetický kouzelný opar, v němž způsobem nevystihlým a nenapodobitelným splývá půvabná hravost s vroucí, křehkou, citlivou srdečností. Je stejně lidová, stejně z hlubin národní duše čerpaná jako „Prodaná nevěsta", stejně pro popularitu stvořená, stejně hýřící hudební-

mi myšlenkami, stejně nevyčerpatelná v invenci a tvůrčí svěžesti, stejně rázovitá a šťastná v karakteristice, stejně plastická, kyprá a sytá, ba divadelně ještě účinnější, nejen pro šťastnější a poetičtější látku, ale i pro větší oekonomii, úsečnost a rychlejší měnlivost svých hudebních útvarů. Ale vedle toho je stavěna už na nových principech dramatické hudby, nemá už těžiště v uzavřených pěveckých číslech, nýbrž v útvarech deklamačních, ovšem že nejvýš melodických. Myšlenky její nejsou jako ještě v „Prodané nevěstě" k sobě připojovány, aby se z velké většiny více nevrátily, ale všecko jejich pletivo vyrůstá a vyrůstá z několika kmenů příznačné motivace a činí proto dojem uzavřeného a organicky složeného slohového celku. Oproti „Prodané nevěstě" jeví také veliký pokrok v čisté deklamaci českého slova. Slovem, zde se ocitá Smetanova komická opera na tom šťastném bodu, kde při neporušené požehnanosti inspirace, o nic chudší než v „Prodané nevěstě" dovedla si osvojit vymoženosti moderní operní formy a štěpovati na ně české prvky lidové — důvodů tedy dosti, abych nazval „Hubičku" vrcholem Smetanovy komické tvorby.

Většina naší hudební kritiky prohlašovala až dosud za tento vrchol „Tajemství", o dvě léta později dokončené. Smí být za něj považováno, ale jen s hlediska hudební tech-

niky a přísné stylové formy. V něm dosáhl Smetana nejvyššího stupně prolnutí, jaké je možno mezi lidově-národními a komickými živly hudebními a novou deklamační formou k dramatickému toku co nejtěsněji přilehlou. Zde kráčel Smetana po panenských půdách, zde neměl před sebou nikoho, než Wagnera z některých partií „Meistersingrů" a svůj prvý, tak daleko a důsledně nekráčející ještě pokus, „Hubičku". „Tajemství" jest podivuhodné dílo stylové architektoniky, dílo velikého formového úsilí, kde všecko je úměrno, všecko navzájem sepjato a celkovému slohu podřízeno, kde nad partií vládne všude celek, nad obsahem forma. Více než kde jinde u Smetany ustupuje zde psychologický obsah do pozadí a nemá dost určité výraznosti, neboť jednotlivé jeho prvky a barvy ztrácejí se pod živlem formovým, stylovým. Ten udává zde ráz celkového dojmu.

Tento dojem bych shrnul ve slovo zralost. Pečeť umělecké zralosti nesou sice všecky opery Smetanovy, „Prodanou nevěstou" počínaje, tu klidnou, pevnou hotovost děl stvořených ve vyspělém věku. Zralost jsem označil za jedno ze svědectví velikého umění v „Libuši", ale u „Tajemství" bych v mi viděl zvlášť rys karakteristický. Všecko je tu tak ztvrdlé, zhuštěné, sporé. Umělecká oekonomie Smetanova dostupuje v „Tajemství"

svého vrcholе. Celé dílo rozvětvuje se z několika málo základních motivů; přísný ideál stylové jednoty spoutal tu obvyklé smetanovské kypění myšlenek a propustil jen velmi málo čísel osamocených, z deklamačního proudu jak melodické ostrovy čnějících. Ale tato zralost „Tajemství“ je přece jen už zralost podzimu. Byla-li „Libuše“ výslunným, parným, srpnovým dnem, žní, je „Tajemství“ krásným a čistým dnem zářijovým. Ale kráčíme už po strništích a cítíme přes ně vát prvé chladné dechy jeseně! Ta smavá, lehkonohá krasavice, jíž je Smetanova komická opera, ukazuje tu na své líci prvou vrásku, vykračuje si daleko vážněji než dříve a do smíchu jejího mísí se jakýsi stesk. Je to zvláštní shoda okolností, že této hudbě bylo uloženo dramatisovati románek dvou nemladých už lidí. Je taková jako jejich štěstí: rozmyslné, lidské, s elegickým ohlížením se po ztraceném mládí. Karakter tří komických velkých oper Smetanových je znamenán postupně třemi jejich ženskými postavami: Mařenkou, Vendulkou a zde pannou Rozou. V hudbě „Tajemství“ jakoby bylo uvázlo cosi z psychologie třicetiletého jejího panenství.

Bez obrazů mluveno, chci tím říci, že oč stojí „Tajemství“ nad dřívějšími komickými operami ve své dokonalosti formálné, v zásadové důslednosti své stavby, v čistotě a

jednotě svého stylu, o to má hudba jeho méně naivity a pelu, méně melodické výraznosti, méně temperamentního ohně. Themata její nejsou už tak zázračně prostá a nezapomenutelná, jako v „Libuši“ nebo „Hubičce“, jeví více stopy mozkové práce nežli bezprostředně tryskající tvůrčí krve. Čím většího úsilí bylo vynaloženo na jejich rozvedení a zpracování, tím menší je jejich vypouklost. Nade vším zde vládne forma, ona tlumí výraznost, muzikální myšlenky a zabraňuje jí rozkvésti v ostrý profil. Slovem, proud Smetanovy tvůrčí intuice a vynalézavosti, dříve tak rozkypělý a nevyčerpatelný, řine se už zde ve vlnách poněkud opadlých. Invence jeho je stále ještě sice velmi bohatá, ale přece už ne tak sršivá jako dříve. Čtyři léta hluchoty a pokračující zkázy nervů nemohla ovšem minout beze stopy.

To všecko platí však jen poměrně, jen u srovnání s „Prodanou nevěstou“ a „Hubičkou“ a na zářící uměleckou výš této poslední komické selské Smetanovy opery nemá tím být vržen ni nejmenší stín. Neboť přes to vše zůstává podivuhodným, že ona je taková, jaká je, a že tato čtyři léta hrozných zápasů s hluchotou nevryla do ní hlubší stopy únavy a povadlosti. Ale naproti tomu byl bych nakloněn viděti ve formové dokonalosti „Tajemství“ právě jeden z účinků hluchoty, tak jako jsem jej viděl v „Hubičce“ na zjemnění

Smetanovy sentimentality. Hluchota připravuje muzikální mysl o smyslný, materielní obsah hudby, ale tím právě zůstavuje jí tím více v rukou čistou, abstraktní formou, je schopna rozněcovati v ní čisté, absolutní ideály stylu a vésti ji k hudebnímu artismu a estheticismu.

Jako „Prodanou nevěstu" tak i „Hubičku" a „Tajemství" považoval Smetana za slevu ze svých nejvyšších cílů, za dílo ústupků a resignace. Tento mylný pocit neopustil jej do konce života. Nepřestal nikdy snít o velikém tragickém díle nejseriosnějšího moderního slohu. Ještě r. 1882., u příležitosti „Čertovy stěny" píše v dopise, že v „Libuši" je jen počátek a pokus o tento sloh: „s novým patřičným textem tragickým bych se teď nejraději zaměstnával, protože bych to, co ve mně žije o slohu tom a co jsem v „Libuši" nemohl provésti k vůli textu, teď pokusil se uvésti k veřejnému životu." (Teige, Dopisy Smetanovy str. 139.) Tedy ani „Libuši" nepovažoval za splnění svého nejvyššího snu, tím méně komické opery. Ty mu byly jen pouhým ústupkem požadavkům obecenstva, snížením se k němu; prostředkem, jímž mělo ono být postupně vychováno pro velké vážné hudebně-dramatické umění. Jak dojemná jest tato nespokojenost geniálního umělce s cestou, kterou mu přec předpisoval nejvniternější hlas jeho individuality! Jaké štěstí, že

Smetana celou svou bytostí přirozeně tíhl k tomu, co považoval za kompromis a nedorozumění! Jaké by to bývalo trapné ztroskotání, kdyby se byl neústupně a absolutně hnal za svým snem o velikém díle tragickém! Jak by nám bylo ono mohlo nahradit to, oč bychom byli tím přišli: o Smetanu tak jak ho známe a čím nám je: nevyrovnatelného mistra šťastných, utěšených, idyllických, jásavých a slavných tónů?

Ale ne, nemělo tak býti. Smetana měl jiné povolání, než aby hudebně stělesňoval výbuchy tragických vášní nebo boj člověka s tajemnými hrůzami osudu. Nebylo mu jednou pro vždy dáno dívati se na život s hlediska těžkých jeho problémů, jeho chmůr a bolestí a hledati tak jako Wagner hudební resonanci pro těžkomyslnou reflektivnost moderní doby. Před ním zůstaly uzavřeny říše svědomí, inferna morálních skrupulí a pocit té zdrcující tíhy, jakou život má, je-li vážen na citlivých nůškách dobra a zla. Jeho dílo je až do poslední nitky dobré, pravá lázeň pro vlídná a láskyplná srdce, ale dobré více z naivnosti, než z reflexe, tak dobré jako je jarní jitro, úroda polní nebo úsměv dítěte. Bylo mu souzeno však poznati dva jiné způsoby tragiky; tragiku čistého uměleckého úsilí v jeho boji se zlobou a nepochopením a tragiku nezaviněného tělesného neštěstí. Této tragiky bylo uvaleno na něho tolik,

až se subjektivní jeho život pod ním lámal. Všecka tato tíha měla však zůstati jen na tomto osobním životě — dílo mělo zůstat smavé a štěstím zářící. Pro Smetanu, člověka, bylo by ovšem bývalo lépe naopak, ale pro Smetanu umělce a pro nás bylo lépe takto. Chodí to už tak nemilosrdně v umění, že velebíme umělce za kouzelně rozněcující nápoj, jejž nám podává, neptajíce se, kolik bylo do každé jeho krůpěje svařeno bolestí a těžkých dnů života.

Vezměme však v počet toto životní pozadí „Hubičky“ a „Tajemství“, prohlubme si dojmy z nich představami o okolnostech jejich vzniku a najdeme i v těchto rozmarných dílech zdroje tragicky-radostného povznesení. Neboť nejsou to snadno trhané plody šťastných chvil. Tyto zázraky něhy a graciésních kouzel musily být s krvavým úsilím urvány propastem hluchoty; každý jejich dokončený akt znamenal pro jejich tvůrce vyhranou bitvu! V tomto tvůrčím boji projevil Smetana více heroismu, než by mohly obsáhnouti celé trilogie krví čpících dramat. Tam kde by jiní byli zuřili a bouřili proti osudu anebo svíjeli se bezmocně pod jeho těžkou rukou, tam snil on sny o usměvavé kráse, štěstí a dobrotě; tam osvědčila měkká, žensky citlivá, k resignaci náchylná jeho duše tolik síly, že dovedla trhati tyto růžové, sladce vonné květy nad němými hlubinami sluchové Nir-

vany. Jaké hrdinství, tiché, nehlučné, ale tím vznešenější hrdinství spočívá v této resignaci člověka a v tomto odboji umělce! A jaká lekce životní filosofie! Jaká morální energie v této povaze na pohled tak měkké a ústupné! Opravdu, titanský je Beethoven ve svém bouření a v tíze svých bolestí, veliký je Wagner ve svém césarském triumfu, ale veliký je i Smetana v tomto tvůrčím zápase s mocnostmi fysické zhouby a v jeho tichých, radostných však vítězstvích — veliký jako pravý heros resignace.

„Z mého života." — Poslední díla.

„Tajemství" je poslední veliké, ryze a čistě individuelní dílo Smetanovské. Jím je jeho hudební a psychologický typus uzavřen. A poněvadž mi zde nešlo o více než o nalezení a rozvinutí tohoto typu, mohl bych zde už skončit. Neboť všecko, co ještě následovalo jsou už jen dozvuky a variace na themata dříve uhozená anebo dokonce odbočky a experimenty přes hranice tohoto typu, příliš však už pozdní a zaléhlé stínem blížícího se hrůzného konce, než aby mohly platit za zdařilý náběh k typům novým.

Tím nemá být ovšem ni nejmenšího řečeno na úkor díla tak krásného a hlubokého, svým hledáním nových cest hudebního výrazu tak významného, jako je kvartet „Z mé-

h o života". Ale přece jen stojí toto dílo mimo vlastní říš Smetanovy hudby (ačkoliv je skládáno r. 1878, ještě před „Tajemstvím") i svou formou i duchem: svou formou z oboru hudby t. zv. komorní a svým duchem subjektivním. Postavení jeho v čáře pokračující tvorby Smetanovy spočívá v jeho výjimečnosti a v jeho experimentální povaze. Postavení ovšem nanejvýš čestné, neboť experimentovat, toť jedna z posledních ctností, které zbývají umělci dnes v pozdní hodině kultury, ctnosti, která jí nepřestává býti i když pokus selže, čím více tedy, když se úplně ment byl tu značně odvážný. Umělec, jenž až dosud vždycky stál skryt za svým dílem, dal poprve rozevříti se květu svého subjektivního života, poprve zde jal se mluviti v tónech o slastech a žalech svého vlastního já. A pokus stejně smělý po stránce formy: aby vyjádřil tento subjektivně-programový obsah zvolil si zde Smetana jednu z nejvyvinutějších forem hudby absolutní, bez obsahové — smyčcový kvartet. Myšlenka ovšem velice šťastná, neboť komorní hudba je hudba nejintimnější, pro výraz nejprchavějších záchvěvů nitra a šepotavou odpověď jako stvořená. Nezapřev však v sobě moderního hudebního romantika a tvůrce symfonických básní, vložil Smetana do svého smyčcového konfiteoru tolik poetického a náladového obsahu, ruchu a hybu, že stará forma kvartetní

na všech místech tu praská a láme se, a trhlinami valí se volný, místy až rhapsodický tónový proud, hustý, nasycený to roztok individuelně-psychologických látek. „Pochybným slohem“ nazvali to hudebníci z pražské „Jednoty pro komorní hudbu“, když Smetanovi kvartet jeho jakožto neproveditelný vraceli — obyčejný to případ u děl, které lámou staré formy. Ale tento „pochybný“ sloh znamená nový sloh, náběh k mluvě hudební, nový úspěšný skutek Smetanovy iniciativní tvořivosti. Stvořil si zde takovou formu, jaké program a obsah si vyžadovaly, formu daleko ovšem překročující klassické formy komorní a silně napojenou živly výrazu orchestrálního a dramatického. Pro vnitřní styl tohoto kvarteta je zvlášť zajímavo, jak dovedl zde Smetana potlačit do jistých mezí element malebný a popisný a podříditi jeje elementu dominujícímu, u Smetany naprosto novému; subjektivnímu lyrismu. Nazývá sám sice toto dílo „obrazem ze svého života“, ale ono je více než obrazovou, malebnou objektivisací — vlastní duše Smetanova se v něm chvěje, zpívá, žaluje a lká v celé své subjektivné bezprostřednosti.

Památným zůstane toto dílo pro životopisce Smetanovy a psychology jeho hudby zvláště už tím, že nás seznamuje se způsobem, jímž skladatel svůj vlastní život cítil, jak si jej představoval a o něm reflektoval. Hle, které

momenty vynáší vlastními slovy jako nejvýznačnější ze svého životního běhu: mladistvá náklonnost k romantickému, melancholickému a náruživému slohu hudby (prvá věta); veselé užívání života jak mezi venkovany tak i v salonech šlechtických a cestování (druhá věta); pohnuté srdce, láska, blaženost a touha (třetí věta); a čtvrtá věta: „Poznání národního uvědomění v našem krásném umění, radost nad cestou již nalezenou v národním umění, šťastný úspěch na této cestě, až konečně zahvizdne v uchu mém strašně znějící vysoký tón co výstraha mého krutého osudu, mé nynější hluchoty, která mně na vždy uzavřela onu blaženost, slyšeti a kochati se v krásách našeho umění." (Teige, Dopisy Smetanovy, str. 89, 90.) Pro naše hlediska je tu zajímavo, že Smetana ve svých reminiscencích mládí klade takový důraz na svou romantičnost — znamení to, že stojí dávno mimo ni a za druhé, že „radost nad cestou nalezenou v národním umění" považuje za nejsilnější pocit svých zralých let, za pravý mezník ve svém subjektivním životě, čímž je potvrzeno všecko to, co jsem dříve zde napsal o důležitosti uměleckého přerodu, jenž se na Smetanovi odehrál v ukončených dvou třetinách jeho života.

Jak už řečeno, náleží kvartet „Z mého života" ještě do periody zralé, plné tvořivosti Smetanovy. Ale pak už nastává období

poslední, pozdní jeseň života a tvorby, ani ne proto, že Smetana se blíží svému šedesátému roku, ale proto, že několikaletá hlodavá muka hluchoty a pokračující zkázy nervů nemohla nezanechávati stop na jeho díle. Naděje v uzdravení zmizela docela a vždy bezradostněji utváří se život nešťastného umělce. Občasné cesty do Prahy a některá veřejná vystoupení při klavíru anebo ještě s taktovkou v ruce byla v něm sice řadou světlejších okamžiků a chvíle skvělých triumfů, v jaké se utvářilo prvé provedení celé „Vlasti", sté představení „Prodané nevěsty" v. r. 1880 a zahájení her v prvé budově Národního divadla „Libuší" r. 1881, byly bohatou, velkolepou satisfakcí za přestálé křivdy a štvanice. Ale zatím co takto díla lepších dnů počínala plniti své poslání, co zdesateronásobňovala svou váhu v uměleckém životě Čech a šířila den ke dni kolem sebe kruh účinků a obdivu, podléhala přítomná, pokračující produkce Smetanova losu všeho lidského a pozemského. Vždy tenčím pramenem zurčí její zřídlo a útvarná její síla slábne. Krásnou ženou zůstává hudba Smetanova až do konce, ale nemůže už přece v této době zakrýti hloubící se vrásky a povadlost svých vděků...

Všecky stopy této pochopitelné znavenosti nese „Čertova stěna" poslední stanice Smetanova vývoje, jíž nám jest věnovati

ještě pozornost. Toť nejvlastnější dílo těchto chvil pozdního podzimu, tohoto listopadu jeho tvorby. Bylo by neupřímno chtít je stavět do jedné čáry s ostatními jeho operami. Vzniklo za okolností, které je i tak, jaké je, činí podivuhodným skutkem tvůrčího heroismu a přáti si, aby za těchto okolností bylo jiným, znamenalo by žádati něco, co přesahuje síly i nejgeniálnějšího lidského ducha. Mějme na mysli, že opera tato byla dokončena r. 1882, teprv dva roky před truchlivým koncem Smetanovým, v době tedy, kdy šikmá dráha, jíž se ubíral běh jeho fysického organismu, počínala již již nabývat srázného sklonu k poslední katastrofě. V jak krutých bolestech byla splozena, o tom svědčí vlastní vyznání Smetanovo: „Chorobný stav můj dovoluje mi pouze v maličkých odstavcích časových pracovati; píši-li jen malou hodinku, žene se mně hučení do hlavy a dostávám závratné mžitky před oči, také jsem nucen nechati všeho psaní, od stolku odstoupiti a — počkati, až se to vše zase utiší. Při tak komplikovaném díle, jako jest opera, kterouž zrovna pracuji, mám co dělat, bych — když ani jediný tón zevnější na mne nenaráží — udržel souvislost celého organismu, bych melodické, harmonické, polyfonické a orchestrální části v paměti zachoval. Moji kolegové ve svém zdravém a šťastném žití nepoznají to a nemají pojmu o boji proti

osudu zlému při práci mé.“ (Teige, Skladby Smetanovy, str. 106.)

Vůči takovým slovům nezbývá kritice než složiti zbraň, zde jen je na srdci, aby se zachvívalo soucitem a obdivem. Ještě bojuje statečný hrdina umění, ale světlé jeho hudební myšlenky nerozrážejí už tmy sluchového chaosu a hluchoty tak vítězně jako dříve. Pokračující choroba a stáří ochromují jeho síly a každá píď muzikální krásy musí být urvána v zápase, při němž mozková stavba praská a chvěje se ve svých základech. Je při ozeno pak, že energie, jíž bylo třeba k odrážení démonického vnitřního nepřítele, nemohlo být užito ke kladné tvůrčí práci a že tento úbytek produktivní síly zanechal na hudbě „Če tovy stěny“ své nepopíratelné stopy. Přes to však je v díle tomto mno o krásného svěžího, ušlechtile a jemně pracovaného, a nejen že mnohá část připomíná nejlepší chvíle minulého Smetanova tvoření, ale jsou tu mimo to i momenty zcela nové, o nichž dále bude řeč, momenty ukazující Smetanu experimentujícího na cizích, nepoznaných dosud cestách, umělce tedy i v této těžké době stále myslícího, hledajícího a tvořícího. Ale naproti těmto jednotlivostem nelze přece jen neviděti, že „Če tova stěna“ jako hudebně-dramatický celek nemá už toho bohatě se řinoucího proudu hudebních idejí jako opery předešlé, že myšlenky její ne-

jsou tak výrazně zkvetlé, tak výmluvné, plastické, tak snadně a hravě zrozené, jako jinde u Smetany, a že přílišné délky, jisté přespříliš šedé a bledé plochy, jakož i asketická přímo, u Smetany neslýchaná prostota a průhlednost orchestrálního doprovodu jeví i ochablost jeho mohutnosti dramatické a malířské. Dokonce není zde už toho rozníceného a houževnatého úsilí stylového, které vyznačuje nejlepší jeho dřívější díla. Ideály stylu jsou zde značně zakaleny a zmateny — kdyby nic jiného, už to svědčí o značné únavě jeho umělecké síly. Neviděti toho, popírati této distance, zející mezi „Tajemstvím" a „Čertovou stěnou" bylo by hříchem na největších minulých tvůrčích činech Smetanových.

Ale není zde naším úkolem oceňovati čistě hudební stránku „Čertovy stěny" — čím však je toto dílo pro naše stanovisko důležito, je to, že na něm nejlépe můžeme pozorovati, jak chorý, fysicky i umělecky slábnoucí Smetana v pozdní snaze po experimentování a nalézání nových typů a forem zapíral a zapomínal sama sebe. O „Čertově stěně" totiž platí hlavní měrou to, co z předu bylo řečeno o vykročování Smetanově z mezí svého uměleckého typu, individualitou jeho mu předepsaných. „Čertova stěna" je nejméně smetanovskou ze všech jeho oper. Je to dílo docela jiného rodu, ducha, povahy, zcela ji-

ného psychologického i ideového typu, než v jaký jsem se pokusil svésti všechna ostatní, počínaje „Prodanou nevěstou".

Sám Smetana nazval operou komicko-romantickou. Ráz, jejž toto slovo naznačuje, v ní také převládá. Není to však jen náhodné a na librettistovi závislé, neboť volba této látky vzešla z vlastního popudu Smetanova, jenž si výslovně a velmi vřele přál komponovati operu tohoto druhu. Dovedl bych si představiti zcela dobře komicko-romantickou operu v duchu dobře smetanovském, to jest takovou, kde by romantika byla předvedena jen proto, aby byla ironisována a uvedena ad absurdum a nad jejími mátohami aby zvítězila pozemská, veselá, lidská skutečnost. Takovou komicko-romantickou jednu operu vlastně Smetana už složil — je to „Tajemství". Romantika tam ovšem není oděna ve středověký rytířský háv, nýbrž v halenu lidové pověry. Ale když přistoupil Smetana na látku „Čertovy stěny" zapřel to nejskvostnější, co po stránce ideové jeho hudba až dosud na dně svém chovala. Neboť zde nejen že je středověká feudální romantika s celým svým ďábelským příslušenstvím vzata vážně, ale co nad pekelnými úklady na konec zvítězí, není výslunný smějící se pozemský den, ale je to noční hokus pokus kříže mnišské modlitby a čáry, zvracející v niveč podnik Rarachův, Fantomy pekla ne-

jsou tu tedy přemoženy reálným, lidským, pozemským, nýbrž mátohami nebes. Ďábel je podveden, napálen, ale ne docela tak, jako v našich pohádkách, podveden a napálen ostrovtipem lidového humoru — ne, je nucen prostě ustoupit vyšší transcendentní moci nežli je sám. A nikdy neměla hudba Smetanova truchlivějšího a nepřirozenějšího úkolu, nežli když se má propůjčiti k affirmaci těchto nebeských mocností, k affirmaci v duchu čistě středověkém, katolickém, mnišském. Závěr „Čertovy stěny" se svou apotheosou triumfujícího kláštera je nejtrapnější odchylkou, již se Smetana z cesty svého nazíráni mohl dopustit, tak jako už každý pokus o sloh chorálový a motettový působí v díle skladatele, jenž je tvůrcem „Libuše", dojmem cizoty. A aby už znehodnocení všeho, co bylo u dřívějšího Smetany nejdražšími hodnotami, bylo úplné, ironisuje zde Smetana — živel pastorální Ďábel si hraje na pastýře a dav podřízených pekelných duchů nazývá stádem svých oveček! Ďábelská tato selanka zní jako výsměšný chechtot ve tvář dřívějšího Smetanova idyllismu. Tyto koncepce daly sice Smetanovi příležitost osvědčiti se na nových způsobech výrazu, na nových námětech a postavách a osvědčil se místy skvěle, jmenovitě v poloironické, polovažné karakteristice Raracha a tanečním reji jeho pekelné družiny. Ale co to vše platno, když nemů-

žeme této opery přijímati tak bezprostředně jako jeho ostatní, když ona v nás nerozněcuje idejí a citů, jimiž žijeme, když ani symbolicky ani přímo nevyslovuje nic z nazírání moderního člověka, ale docela se mu příčí a když chce být požívána jen požitkem anachronismu, ve zvláštním ideovém lomu a reflexi, nutíc nás, abychom vpravovali svou mysl do dávno nutných forem názorových a citových? Lze se pak diviti, že přese všecky její značné hudební krásy je v ní samé a v jejích účincích cosi mrtvolného?

Po jedné stránce zůstal si však Smetana i zde věren. Opera tato ve svém plánu a početí nese sice stopy ochablé ideové energie, individuality, chorobou zakalené, ba z nejlepších svých drah vyšinuté — ale nelze říci, že by hudba její byla chorobna. Není sice ve svém celku tak naivní, ryzí, a v invenci tak bohatá, ve výrazu tak silná, ve scénických účnicích tak šťastná jako hudba dřívějších oper, mnoho je tu reflektovaného a nuceného, ale nic zde není v pravém slova smyslu pathologického. I z této hudby ještě cítíme chvět se čisté, prosté, zdravé srdce a ne vibrace a žáry nemocných nervů. A nejen to, kde jen poněkud k tomu látka skýtala příležitost, nalézá Smetana i zde ještě sama sebe a tvoří jako v nejlepších svých dnech. I touto nepříliš vábnou mnišsko-ďábelskou historií a její feu-

dální scenerií vine se tenký sice, ale osvěživě a sladce zurčitý pramének čistokrevného starého živlu smetanovského. V melodických kantilenách a milostných dvojzpěvech proudí ozvuky lahodných vroucností „Dalibora“, v roztomilé humoristické karakteristice hradního Michálka oživují reminiscence na Kecaly a Vašky, ve snu, jejž sní Jarek v chýši ďábla pastevce zazáří poslední Smetanův růžový idyllický sen a co nade vše: ve skvostné scéně vesnických dívek a hochů posledního jednání vztyčuje se prostřed pekelných a nebeských nechutností Smetana v celém půvabu čtveračivé a lahodné své rythmice, Smetana hravý, g aciésní a lidový — naposled se zde vztyčuje a proto nám musí zůstati scéna tato drahá, neboť je labutí písní genia, jenž zrodil „Prodanou nevěstu“ a „Hubičku“, vlastního Smetany, tak jak jej milujeme.

Jako kytice pozdních aster září „Čertova stěna“ na konci Smetanovy dráhy, Je jako jasný dušičkový den; v zemdleném podzimním slunci vystupují předměty se zvláštní čistotou obrysů ale není tu už letního hemžení tvarů a kypění barev, všecko je řidší, prostší, v barvách stlumené, sem tam válí se šedé mlhy a zastírají výhled. Takový dojem mám i z „Čertový stěny“, je prostě a průhledně pracována, až příliš prostě a průhledně, a přece nejhlubší její jádro zdá se

mi zahaleno mhou. Co chce tato opera v řadě děl Smetanových, z jakého vznětu umělecké vůle vzešla, jakého druhu byl akt jejího početí, jakému pocitu života ona u Smetany odpovídala, to vše se mi zdá záhadno a nepovažoval bych za křivdu na ní, hledati poslední zdroje jejího vzniku v pokračující chorobě, která zakalovala v těchto letech se vzrůstající rychlostí jas jeho genia.

Náš obraz o díle Smetanově je tím ukončen. Co ještě následuje jsou — vyjímaje druhý smyčcový kvartet — jen fragmenty, dvě poslední stanice, dva rozběhy, které uvázly v počátcích a dýší celou melancholií nedokončenosti: opera „Viola“ a orchestrální suita „Pražský karneval“. Zde už se ocitáme u poslední kapitoly Smetanovy dráhy, u té hrozné a bolestné, kde zapomínáme už na dílo, zaujati otřásající tragedií umělcova. života. Není ovšem zde na nás, abychom sledovali a vyšetřovali methodami životopisců tyto poslední trapné processy. Dotýkáme se jich jen potud, pokud je toho třeba, aby i životopisný rámec našeho obrazu o individualitě Smetanově byl uzavřen.

Nepříliš vlídné přijetí, jehož se dostalo divadlem a obecenstvem „Čertově stěně“, působilo na Smetanu jako bolestné memento blížícího se konce uměleckých sil. „Už jsem stár, už ode mne nic nechtějí“, tato slova vyjadřují tento jeho stav. A on nechtěl platit

ještě za starého, chtěl tvořit ještě dále a několik drahých, pečlivě pěstěných plánů laskala jeho chorá hlava. Především to byla „Viola". Poslední poeticko-hudební sen, jenž ozlacoval trudy a muka posledních jeho měsíců, byl tedy paprsek z básnického slunce Shakespearova! Vidím v tom více než náhodu, co vedlo Smetanu zvoliti si za látku Shakespearův „Večer tříkrálový", jeden z nejkrásnějších výkvětů onoho kouzelného útvaru literárního, jenž sluje komedií shakespearovskou.

Dotkl jsem se již z předu oněch akcentů štěstí a vyrovnání, které činí Smetanovou komickou operu tak příbuznou těmto šumným výtryskům suverenního rozmaru, plným mládí, gracie, hravosti ,horké renaissanční krve i měsíčných svitů vlahé, citové romantiky, těm pohádkám, o zápletkách, ústících v okamžiky opojného štěstí rosou nejčistší poesie skropeného. Ovšem, plán k „Viole" pojal Smetana už deset let před tím, v době plného rozkvětu své smavé a zářivé síly a myslím, že se nemýlím, vidím-li v tomto plánu stopu onoho silného kultu Shakespeara, s jakým se shledal Smetana v českém divadle po svém návratě ze Švédska, právě tak jako jinou stopou toho je symfonická báseň „Richard III." a pochod k slavnosti Schakespearově z r. 1864. Ať už však jakékoliv byly příčiny, které jej vedly k „Viole", jisto je, že

myšlenka na ní patřila k těm, které mu byly nejdražšími a že po skončení „Čertovy stěny“ zaujala všecku jeho mysl. Jaké by bylo as bývalo její uskutečnění? Jakou hudbu by byl propůjčil exotické, do renaissančních kostýmů oděné této komedii on, který až dosud nikdy nevykročil z mezí českých látek? Chtěl prý jí — dle Zeleného — uskutečniti své přání, napsat ještě komickou operu asi jako „Lazebník Sevillský“. Je-li to pravda, z jakých as pohnutek vzniklo v jeho mysli podobné přání? Považoval snad své komické opery z českého lidového života za útvar tak hotový anebo dokonce byl jím už tak syt, že se k němu nechtěl vracet? Nikdo nám nikdy nemůže tu podat vysvětlení — ta část partitury prvého aktu „Violy“, již Smetana zanechal, zůstane navždy nezodpovězeným otazníkem...

Neboť už bylo pozdě, ni sebe většímu tvůrčímu heroismu nebylo by se podařilo dokončiti toto dílo. S hroznou rychlostí pokračuje od roku 1883. ochrnutí nervů a v dopisech a omluvách zračí se tuchy blízké smrti. Smetana však bije se v zoufalém hrdinství dále se zhoubnými mocnostmi, takt „Violy“ za taktem rve z jejich jícnu a v mukách Tantala honí hudební myšlenky, které mu jako hladké rybky vyklouzají mezi rukama, poněvadž paměť nedovede jich už zachytit .Nadchází druhý veliký den jeho „Li-

buše", otevření druhé budovy Národního divadla po požáru postavené, ale v ty dny už je tvůrce její ubohou tělesnou ruinou, obětí hallucinací, v jejichž skutečnost věří. Ale pracuje stále, s plným sebevědomím a neúmornou vírou v úspěch, jak na „Viole", tak i na „Pražském karnevalu". Nejposlednější vlastní hudební ideje Smetanovy jsou tedy rázu tanečního — v nich zdá se, že vzdoruje nejhlubší jádro jeho individuality, její půvab, lehkost a hyb, neporušeno rozkladným silám fysickým. Ale marně už, příboj tmy stoupá a zaplavuje nejen jeho organisaci tělesnou, ale i duševní.

V únoru 1884 shasíná tato potopa v jeho duši poslední jiskry božského ohně — list partitury „Violy" jejž nadepsal „Poslední arch" zůstal také posledním výdechem jeho tvůrčí síly — a hned na to i jiskru lidského vědomí a rozumu. Co zbývá pak ještě dále, jest nejžalostnější konec, ta nejhanlivější urážka, již může spáchati osud na majestátu uměleckého genia: čtvrtletí dokonalé tmy, dokonalého utonutí v chaosu, s nímž po deset let tak vítězně byl zápasil, bídného animálního živoření, rozpoutání celého pandaemonia v hlubinách duše a nervů, strašlivé záchvaty šílenství, dům choromyslných a 12. května 1884 osvobozující smrt.

*

Závěry.

Spusťme však již oponu nad tímto truchlivým a ohyzdným koncem. Těžce jím odpykal Smetana heroism své tvorby; utrpení jeho však jsou docítěna, život jeho dožit, ale dílo nepřestává se smát v jasu a záři a kdyby mohl být Smetana dnes tázán, jistě by snad řekl, že cítiti život v tak sladké intensitě a rozdati tolik krásy ze své kypící duše stálo za to, aby s tím v počet byla vzata i poslední leta bolestí a hrůzy. Ona nemohou zakalit obraz, jejž o něm v duši nosíme. Jako dobrotivý živitel srdcí, jako smavý rozjiskřovatel krve, jako uvolňovatel ducha, hravý, milý, slavný a půvabná — tak žije v nás a tyto rysy to jsou, které vynikají nejsilnější v obraze jeho individuality, jak byl zde podán..

Vyšedše z předpokladu, že čím nám Smetana je, je teprv od počátku poslední třetiny svého života, zabývali jsme se jen díly této doby a to ještě jen tou měrou, jakou jsou pro jeho individualitu příznačná. Od rozběhu v „Braniborech" viděli jsme jej hned na ráz stanout u jednoho z vrcholů v „Prodané nevěstě", která vyslovuje sama už celý téměř jeho typ komické selské opery. Odtud přes „Dalibora", jenž patří sice k největším činům jeho čisté muzikálnosti, ale psychologicky s jeho osobností se nekryje, viděli jsme

jej vzletět v „Libuši“ do netušené, majestátní výše velkého umění a dovésti moderní hudbu k jednomu z nejvyšších jejích vrcholů. Přes episodu, jíž jsou „Dvě vdovy“ vede dále jeho cesta k dalšímu zdokonalení a zmodernisování komické selské opery v „Hubičce“ a „Tajemství“, v prvé po stránce poetické nálady a svěžesti, ve druhé po stránce formální zralosti. Současně povznáší v cyklu „Má vlasť“ svou mohutnost symfonickou k skvoucím visím tónomalebným. Tím jest naplněno vlastní dílo jeho individuality, zaokrouhlena její říše. Všecko další jsou už jen její provincie, zplna neb zpola dobyté, ale mimo její hranice ležící. A kdybych měl z této řady karakteristických jeho děl provésti užší ještě výběr a říci, kde vidím typ smetanovský, jak jsem se pokusil jej zde rozvinout, — to jest jako zvláštní typ duchový a nejen hudebně-formální — kde vidím tento individuelní jeho typ nejčistěji a nejhlouběji vyjádřen, jmenoval bych čtyři díla: „Prodanou nevěstu“, „Libuši“, „Hubičku“ a „Vlasť“. „Prodaná nevěsta a „Hubička“ toť Smetana českého lidu, populární, jásavý, milý, vroucí, něhyplný idyllik. „Má vlasť“ toť Smetana malující, elegik, epik a věštec, básník pathetických tónových vidin. Ale jediná a osamělá ční jako věž nad jeho dílem „Libuše“ ve své slávě, pýše a klidu, zářící výtvor velikého, živného umění, he-

roicko-idyllický sen o štěstí lidských polobohů.

Jdouce za rozvojem díla Smetanova, naráželi jsme co krok na jméno Wagner. Nebylo lze jinak. Každý pokus, postaviti Smetanu do plného světla jeho individuality, bude vždy v prvé řadě pokusem vymaniti jej z čarovného Wagnerova kruhu. Vyložíme-li si Smetanu psychologicky, pak nestojí vedle bayreuthského genia jako pouhý jeho odlesk a jako pouhá jeho česká variace. Stojí ne jako epigon vedle něho, ale jako pendant proti němu. Jako jeho stoupenec nanejvýš jen v theoretických reformačních principech hudebně-dramatické formy — a to ještě ne ve všech — ale v praktické realisaci jako samostatná hlava umělecká, jiného rodu a typu, ba v mnohém ohledu jako silně vyvinutý protipól vůči tvůrci „Tristana" a „Parsifila". Nevládne, pravda, takovými rozlohami látek, prostředků a výrazu jako Wagner, ale za to je zcelenější, jednotnější, a ryzejší. Wagner je césarem veliké světovládné říše od pólu k pólu, jejíž provincie však se bouří proti sobě a dají se ovládnouti jen gigantickou námahou a terroristickou silou. Smetana naproti němu je králem nevelké, ale blažené země, v níž panuje mír, shoda, a štěstí.

Jiné ještě jméno nepřestávalo mi tu tanout na mysli: Bedřicha Nietzschea, velikého apostaty a protinožce Wagnerova. Kdo zná

velkolepou kontroversu těchto dvou geniů, neubrání se, aby jisté závěry z ní neapplikoval na případ Smetanův. Vyplýtvav, jak známo, nejlepší nadšení, svého mládí na věc wagnerovskou, dospěl Nietzsche k bodu, kde se cítil Wagnerem podveden a zklamán, kde provedl na sobě samém diagnosu wagnerismu jakožto nemoci, ale tím zároveň dosvědčil, že se z ní uzdravil a že vyšel z okruhu bayreuthských kouzel. V slavném pamfletu „Fall Wagner" vyrazil výkřik úžasu a úzkosti, ale i jásavý výkřik vysvobození, že unikl z moci tohoto gigantického hypnotiséra, v němž viděl kdysi křísitele moderního tragismu hudebního, zrozeného z dionysovského ducha staro- řecké tragedie, a v němž zatím pak rozpoznal nemocnou a umdlenou duši moderní, inklinující ke katolicismu, romantika a dedadenta, nervovostí a chorobně zasněnou sensitivností, ideového reakcionáře, slabocha a falšovatele nejdražších životních hodnot. Budiž z této vášnivé obžaloby odpočteno všecko, kde Nietzsche přestřeluje, kde chce oslňovat paradoxy a novými hledisky. Ale i potom ještě zůstává jeho odštěpení se od Wagnera činem naprosto ryzím a elementárním, diktovaným tou nejhroznější opravdovostí intellektuelní a morální. Tváří v tvář této afféře nezůstane žádný myslící člověk lhostejným, neboť zde cítíme výbuch duše, jíž nejde o to jen, je-li hudba Wagnerova taková či maková, ale jíž

jde při tom o celé duševní zdraví, přímo o základy její existence! Výbuch duše, která horoucně miluje život a přitakává všemu, co je v něm silné, zdravé a krásné a jíž se náhle rozbřeskne, že umělecký útvar, s nímž se ztotožňovala, poněvadž v něm viděli heroicko-tragické vyvrcholení života, je právě naopak útvarem nemoci, slabosti a úpadku — ne náběhem k nové kultuře, ale zjevem kulturní dekadence!

I česká hudba má svůj „Fall Wagner". Ba více ještě, celá česká umělecká kultura. Nejde tu o nic menšího než o otázku: je náš prvý veliký umělec, jejž jsme po dlouhých staletích měli, pouhou odnoží Wagnera? Je či není? Hleďme domysliti obě tyto eventuality až ke všem jejich důsledkům a podivíme se, že otázka takové tíhy a tak nezměrného dosahu mohla být až dosud u nás tak bezstarostně a lehce řešena. Ale ovšem, ona nemohla a nemůže být rozřešena na poli čistě hudebním, nýbrž jen na té daleko širší a hlubší půdě, jež slove psychologie umění a psychologie duchových typů.

Pokus o to byl zde učiněn a k hořejší otázce odpověď dána srozumitelná tuším a určitá. Smetana je individualitou v kořenech svého cítění a básnění vedle Wagnerovy úplně samostatnou, ba více ještě: představuje ideový a citový typ, jenž typu wagnerovskému diametrálně se příčí, jenž je jeho proti-

pólem, jej překonává a poráží. Nietzsche, jak známo, vynesl a postavil proti Wagnerovi s celou svou hyperbolickou vášnivostí Bizetovu „Carmen“. Ale chtěl bych tvrdit, že by byl i v hudbě Smetanově, kdyby ji byl poznal, našel mnohé z toho, čeho nenašel ve Wagnerovi a po čem srdce jeho prahlo.

Neboť takovýto jest prvý veliký umělec, jejž zrodila půda česká:

Jest umělcem životního kladu, miluje život a dává nám cítiti ve zdesateronásobněné sladkosti, co je v něm krásné, zdravé a dobré. Miluje však především zemi a z lidí ty, kdož žijí v nejdůvěrnějších stycích s jejími plodivými silami: lid selský. Nezná ve své hudbě jiného života než pozemskou existenci člověka, nezná ani bohů ani nebes, ani modliteb ani záchvěvů duše na pokraji věčného tajemna, ani muk svědomí ani touhy spásy, mystiky ani náboženské ani nervové. Hudba jeho je pozemská, empirická, vždycky sladká, nikdy od života neodchýlená, ať už hlaholí jeho slávou či zpívá o rozkoších jeho drobných darů; rozpálená sluncem, napojená dechem hmoty a přiléhlá k věcem tohoto světa — ale při tom vždy nanejvýš umělecky- ideální, splozená v parném úsilí po čistotě stylu, z lásky k pevným, sytým a výrazným útvarům, k opojně sladkému zvuku, lahodné zpěvné linii, svižnému rythmu a půvabnému tanci.

Miluje život, ne však v jeho projevech hrubé síly, ale v tom je v něm laskavé, milé a dobré. Ne kde je třeba obří silou překonávat zlý osud, jitřit se, proklínat a bouřit a heroicky se vzpírat, ale kde je možno život vzít bez výhrady a bez nedůvěry, s díkem a sladkou něhou — to jsou její chvíle. Štěstí je základní její strunou, na té vykouzlila své vrcholné momenty. Ale ne štěstí smyslů ani ne rozkošnictví nervů — vždycky jen štěstí dobrých srdcí, štěstí ducha, nalezajícího uvolnění a oddech ve volných výtryscích zdravých instinktů. Malé tiché štěstí idyllických závětří, ale jednou také — v „Libuši" — štěstí majestátní velikého poledního klidného obzoru. Umělec z rodu idylliků, ale prohloubený, do zlatova vypálený a citově zjemnělý ve výhních subjektivní tragiky. Tónový poeta snův o štěstí s trnovou korunou mučednickou kolem spánků.

Je z těch umělců, kteří vyslovili ducha, rythmus a smysl své země. Z .těch, kteří to učinili v nejvzácnější čistotě a v nejdůvěrnějším s ní prolnutí. Je český až do posledních hlubin své individuality, ba v přímém poměru k její síle: kde je nejindividuelnější, tam je nejčeštější a naopak. Nedovedeme slovy těmito definovati tuto českost, ale cítíme ji s plnou evidencí, cítíme, že z této hudby zvučí vybavené a ztypisované hudební síly tisíců a tisíců mrtvých českých

duší, v celé řadě zapomenutých generací vrstvu po vrstvě kladených — tak jako plam uhelný vybavuje po věky stajené tepelné síly předpotopních lesů.

Těmito generacemi byly generace lidu a tak chtěl-li býti českým, musil býti lidovým. Je jím až do kosti; jeden z nejkrásnějších případů umělce, jenž nepřestává nikdy tkvět v úrodné prsti lidové kultury, třebas hlavou dotýkal se hvězd. Tento tajuplný, překrásný svazek s duší lidovou tvoří jedno z nejmocnějších kouzel jeho hudby, v něm je také záruka jejího dávno ještě nevyčerpaného, daleko ještě do budoucna ukazujícího sociálního poslání. Nevyšel však z lidu a z českého prostředí přímo, process jeho byl jiný. Prvky českosti byly mu vrozeny, ale vlivy tehdejšího uměleckého prostředí zasypaly tuto tuhou spodní vrstvu. Jako hudebník byl vychován v ovzduší tehdejšího pražského utrakvismu, ba ani jako člověk nedopracoval se dlouho k plnému českému vědomí. Vyškolil se pak na nejpokročilejších stanicích mezinárodního hudebního umění, na novoromantice a wagnerismu a teprv velikou odbočkou přes Göteborg našel v sobě českého člověka a vrátiv se do vlasti, přichýlil se s takovou vroucností k lidové duši.

Této zvláštní klikaté cestě děkuje za to, že umění jeho, třebas vyrostlo z lidu a z

české půdy, neutkvělo v jejich primitivvismech. Otázka lidovosti je u něho rozřešena způsobem přímo ideálním: lidovost neznamená u něho slevu z umělecké noblessy, žádné snížení se k hrubému a nedokonalému, ale je zasnoubena s velkým uměním v nejtěsnějším vzájemném sloučení, čímž je už řečeno, že je povznesena do jeho vysokých sfér triumfální dokonalosti. V tom je vysvětlení, proč bude Smetana vždy miláčkem mass, ale současně i drahým užší obci uměleckých zasvěcenců. Po těchto stránkách nenalézá zcela rovného, a nedostihují ho v tom ani dva analogičtí mu zakladatelé, jiných útvarů hudby slovanské, polský Chopin a ruský Glinka. Chopin je sice geniálnější, ale užší a umění jeho nemá široké demokratické base Smetanovy — Glinka je stejně jako on národní, v duši lidu kotvící, ale nemá jeho umělecké síly a výše.

Pozdě teprv v zralém věku našel Smetana svou vlastní cestu. Ale přes to není toto budování české hudby plodem theoretické programovosti a reflexe, nýbrž činem nejryzejší intuice a zázračně šťastného instinktu. Tento instinkt, tato bezprostřednost genia, nemajícího mnoho smyslu pro reflektivní řešení problémů ale odpovídajícího k nim hned živou realisací: šťastným, hotovým dílem — tato božská naivita provázela jej už pak po všech cestách, z této naivity zdá se, že pra-

mení ta moudrost, s níž nesl své veliké utrpení a odpovídal naň další tvorbou. Tam, kde této naivitě zůstal věren, vykvetly jeho nejkrásnější úspěchy, kdežto jakmile jí samotné přestal důvěřovat a podlehl intellektuelní inspiraci, jakmile počal reflektovat a experimentovat, vzdaloval se své nejšťastnější dráhy.

Tato rozkošná, panenská neuvědomělost tvorby to byla, s níž idyllické prvky, v novém obrozeném českém životě ležící, pozvedl k typu své komické opery a s níž vlastenecký historism dovedl vznésti do sféry čistého uměleckého lesku. Ona to je také, která z něho činí umělce, neznajícího nikdy dokonale své nejvlastnější síly. Duchem touží stále někam jinam, než kam směřuje jeho hudební individualita. Tato tíhne k útvarům smavým, růžovým, půvabným, on však chce stvořit Čechům to, co stvořil Wagner Němcům, velké moderní hudební drama těžkého tragického slohu, stále nedosti spokojen s tím, co skutečně tvoří. Dílo jeho, tak vítězné a dokonalé, není přece realisací jeho nejdražších snů. Je kompromisnou výslednicí dvou těchto různých sil, intellektuelní a instinktivní. Jako veslař, jenž chce rovně přes řeku, nesetrvá v této kolmici, nýbrž pluje čarou, která je výslednicí mezi vlastní jeho silou a silou proudu — tak i Smetana nevystupuje na břeh své zaslíbené země tam, kde chtěl,

u skal tragismu, nýbrž opodál v usměvavých zátokách idyllismu. Ale v tom je štěstí pro něho a českou hudbu.

Je lidový nejen ve svých kořenech, ale i v účincích; nejen v příčinách, ale i v následcích. Jeho hudba nejen že je z lidu, ale dovede mluvit k lidu. Nessaje nejdrahocennější mízy z lidové kultury, aby je upravovala jen pro gourmandské jazyky horních desítitisíc intelligence, ale vrací lidu s hojnými úroky, co on jí dal a v stonásobených účincích lije naň proudy krásy, v nichž on poznává pročištěný a vysoko zjasnělý odlesk své duše. Žije v ní ovšem jen duše těch vrstev lidových, jež za oněch dob byly životní základnou českého národa: lidu selského, k tomu ještě jen tak, jak žil v představách tehdejšího vlasteneckého vzdělanstva. Je v ní zachycená jen jedna líc tohoto lidu: bodrá, milá, úsměvná a jásavá. Druhé, zasmušile sevřené, vůči klopotě a útisku zatvrdlé a nedůvěřivé, jak jí zachycují v nejnovější době knihy K. V. Raise, té hudba Smetanova nezná. Ale přes to je ona — máme-li zřetel k letům jejího vzniku — klassickým přímo vzorem sociálního dosahu umění. Nenajdeme tak hned v některém národě, aby moderní hudba — útvar tak složitý a se subtilnostmi současné psychy více než které jiné umění svázaný — byla čerpána z kořenů tak demokratických, aby nalezla co do

šířky i do hloubky takového ohlasu ve svém prostředí a stala se tak majetkem celého národa. Jak je naproti ni dílo Wagnerovo sociálně úzké a na tenounkou, třebas při tom internacionálně širokou vrstvu společenskou odkázáné!

Od dob, kdy Smetanova hudba vznikla, mnoho se u nás změnilo. Českost nekryje se už dávno jen se selskostí a děti téhož lidu, jejž typisoval Smetana ve svých Jenících a Mařenkách, Lukáších a Vendulkch, nežijí už jen v denních stycích s plodnou půdou, ale plní dílny, podzemní doly a mraveniště měst, nedýchají čistého vzduchu luhů a hájů, ale statisíce jich živoří v začazené atmosféře továren: nad hlavami jim nezní píseň skřivánka, ale rachot strojů. Lid tento nedovede se už naivně těšit, když mu Pánbůh zdraví dá, ale země smetanovského idyllismu chvěje se dnes pod jeho kletbami, válečnými hesly a pochodem sražených jeho šiků. Mluví Smetana i k jeho duši? Nejen že mluví, ale spíše než který jiný umělec! Nejen svými čistě muzikálními kouzly podmaňujícími si tak snadno i sluch prostého člověka, ale i svým pozadím citovým a ideovým. Není to sice hudba ke vzpouře a zápasu, ale jest to hudba pro zdravá, prostá a silná srdce, pro duchy, vyšlé ze stuchlých kobek křesťanského pessimismu, pro lidi lnoucí silně k životu, prahnoucí po jeho darech, neznající

jiného života než na zemi, a hledající štěstí jen na ní, v ideálně upraveném poměru člověka k člověku. Slovem: pravá hudba pro moderní proletariát, pravá pastva pro jeho fantasii a city, žížnivé pozemských rájů.

Odvažuji se dále ještě říci, čím může být Smetana modernímu světu vůbec. Je umělec života, jeho kladu a vzestupu, hudba jeho má ideové a citové pozadí veskrze pokrokové, novému názoru světa odpovídající; umění jeho ukazuje k novým světům duchovým a sociálním, je to umění pleinairu, pohanské, zemité a plemenné, opřené o mohutná bedra lidových mass. Hudba Smetanova ve svých suggescích a myšlenkových nápovědech dá se svésti na tři slova, stejně veliká, zářivá, nejsmělejší naděje rozněcující: Štěstí, Země, Lid. Tato slova označují dostatečně její sklon a směr. Ona ústí do toho světlého, radostného proudu, jenž se prodírá vždy znatelněji pařeništi a bahnisky moderní mdloby a pathologičností, vším tím, v čem tlí mrtvoly starých útvarů, vším, co stůně přestárlosti, přezrálostí a přezjemněním, co je vykotlané, zahnívající a vyzáblé, vším, co trpí nadbytkem nervů a mozku, úbytěmi, hystorii a paroxysmy, co se bolestně svíjí anebo kochá v rozkoších úpadku a tuchách konce — hudba tato ústí do proudu, jenž jde za vidinami radostného, slunného, plamenného života nových lidí v nové společnosti a na ňadrech

staré země, člověku teprv plně vrácené, dobyté a omládlé.

Celý tento proud je vlastně dnes ještě „proti proudu". Pocit toho, co v dnešní společnosti a jejím umění stůně a umírá, je stále ještě silnější, než pocit toho, co se rodí. Tím více to platí o hudbě Smetanově, jejíž základní notou je idyllismus, tón v moderní duši nejvíce snad ze všech uspaný a přezíraný. Ještě nebude v hudbě tak hned konce vlády Wagnerovy, tohoto velikého opojovatele nemocných nervů a drážditele dekadentní snivosti a nostalgičnosti. Příliš ještě skromně stojí vedle něho Smetana ve své prostotě a své neporušené, z hlubin rassy napájené instinktivnosti. Idyllická nota jeho hudby zní nečasově a protičasově, ale v dobrém toho slova smyslu; jeť nečasová nejen proto, že oživuje co zemřelo se zapomenutými generacemi lidu a jejich primitivními kulturními útvary, ale také a ještě více tím, že činí živoucím to, co se teprv má narodit. Je splozena z ducha nejkonservativnějších vrstev lidu, ale mluví k srdci i vrstev nejrevolučnějších. Její idyllism podává si jednu ruku se starými pastorálními sny o minulém zlatém věku, ale druhou se sny o budoucnosti lepším věku. Vzešla z malého, těsného prostředí českého vlasteneckého hnutí, ale snad právě tomu děkuje za výhody své „nečasovosti" — snad právě takováto idyllická zá-

toka malého národního organismu, za ostatní Evropou opozdilého a tím také mnohé její nemoci uchráněného, byla nad jiné schopna zroditi umělce takovéhoto druhu a významu. On sám tvořil jen pro svou vlast, zpřetrhal dřívější souvislosti se zahraničním novým hudebním hnutím, chtěl být jen umělcem českynárodním a jím je a zůstane. Ale přijde doba, kdy bohatě splatí Evropě, co od ní přijal a dosavadní jeho úspěchy v cizině jsou jen prvými toho počátky.

I doma v Čechách má teprv vyplniti celé své poslání. Generace, v níž žil, obklopovala ho příliš z blízka, než aby ho viděla v celé jeho umělecké výši a pokud ho nezamítala, měla z něho radost více nacionální, než uměleckou. Dnešní generace dovede už ocenit v něm umělce a vždy výše zvedá jeho jméno, ale je už odcizena té půdě názorů a citů, z níž on tvořil. Starý idyllism vlastenecký leží daleko za námi a proti přemíře historismu ozývají se vždy více námitky. Stojíme celou bytostí na půdě současnosti, nechceme být už tichou zapomenutou zátokou evropských proudů, ale chceme se valiti s nimi v před v jediném širokém řečišti, všemi jejich slapy a víry, s velikými do nekonečna rozklenutými obzory nad hlavou. Hledáme pole pro nové heroismy, milujeme vypjatost individualit, i dekadence naše je jen na rub obrácené bouření. Chceme ven z českého zá-

větří, chceme jako naši předkové na světovou arénu velikých krisí, bouří, skutků a vítězství; tam žene nás mohutná touha. Jako klidné Ostrovy Blažených září nám díla Smetanova na této cestě, ale nebudeme jich míjeti netečně a nespustíme jich z dohledu. Ona ukazují cestu naší umělecké kultuře, neboť rajským tímto souostrovím vede cesta k novým pevninám krásy, života a společnosti a v poslední formuli dá se dílo našeho prvého velkého umělce svésti na slovo, drahé všem, kdož sní o prolnutí života s krásou, na zlaté a blankytné slovo: Renaissance.

OBSAH: